

Torsten Eßer

## Klänge an der Peripherie. Musik in Chile: von den Mapuche bis zum Techno

### 1. Zur Geschichte der Musik in Chile

#### 1.1 Indigene Musik

Was wir über die Musik der Eingeborenen und deren Kontakt zu den Jesuiten wissen, stammt aus der Feder europäischer Autoren. Die indigene – orale – Kultur hat keine Zeugnisse hinterlassen, und aus Erzählungen wurde nur wenig zu diesem Thema überliefert.

Die ersten Beschreibungen der Musik und der Tänze der *indigenas* stammen von einem spanischen Soldaten – Alonso González de Nájera – aus dem Jahre 1614 und von einem Jesuitenpater – Alonso de Ovalle – aus dem Jahr 1646. Beide Autoren stellen die Zeremonien der Indianer als primitiv dar und behaupten, ihre Flöten seien aus den Knochen gefallener spanischer Soldaten gemacht (Aracena 1997: 2-4).

Die indigene Urbevölkerung Chiles setzte sich aus vier Völkern, dem Atacameño-, dem Aymara-, dem Mapuche- und dem Fueguino-Volk zusammen (González 1998: 356).<sup>1</sup> Während die Fueguino-Stämme Patagoniens ausstarben bzw. vollständig assimiliert wurden, leben die anderen Völker heute auf verschiedenen Akkulturationsstufen. Heute stellen sie rund 10% der 15 Millionen Chilenen (1999).

Die Atacameño leben in Oasen der Atacama-Wüste. Sie praktizieren eine synkretistische Religion, das heißt eine Mischform aus ihrer Naturreligion und dem Katholizismus. Die Verehrung von *pachamama* (Mutter Erde) steht dabei im Vordergrund. Bei ihren religiösen und weltlichen Festen benutzen sie noch heute die Instrumente ihrer Ahnen. Die wichtigsten prä-hispanischen Instrumente der Atacama-Bewohner waren Trompeten aus Schilfrohr (*clarín*) oder Horn (*putu*) und Rasseln (*chorimori*). Von den Spaniern übernahmen sie verschiedene Trommeln und die Gitarre. *Clarín*, *putu* und *chorimori* kommen bei den Feierlichkeiten zu Ehren des Wassers zum Einsatz,

---

<sup>1</sup> Es ist umstritten, ob es sich bei den Aymara um ein Volk handelt oder um eine Sprachgruppe (vgl. Lindig 1986: 47). Die Polynesier auf den zu Chile gehörenden Osterinseln bleiben hier unberücksichtigt.

während Gitarre und Trommeln für den Karneval benutzt werden, der bei den Atacameños als Erntedankfest gefeiert wird (González 1998: 361; Danemann 1977: 107).

Bevor die Aymara- oder Anden-Indianer im 16. Jahrhundert begannen, von den Spaniern die Sprache und den Katholizismus zu übernehmen, waren sie schon von den Inka unterworfen worden. Die Aymara leben am Fuß der Anden und praktizieren ebenfalls eine synkretistische Religion. Auch sie übernahmen von den Spaniern und anderen Europäern Instrumente wie die Gitarre, die Violine oder die Metall-Trompete. Bei ihren ursprünglichen Instrumenten handelt es sich hauptsächlich um Flöten aus Schilfrohr, Knochen (*kena*, *siku*) oder Holz (*tarka*), die heutzutage auch aus Plastik oder Kupfer gefertigt werden. Die *siku* (Panflöte) unterteilt sich je nach Register(Tonart) in die *sanha* (Tenor), *contra* (Alt) und *liku* (Sopran). Während der religiösen und der Ernte-Festivitäten werden meistens traditionelle und übernommene Instrumente gemeinsam verwendet. Beim Karneval gibt es große Orchester, die neben traditionellen Liedern auch *cumbia* (afrokolumbianische Tanzmusik) und Walzer spielen. Für religiöse Prozessionen bilden sich spezielle Ensembles, die so genannten *sikuri*. Sie bestehen aus zehn Panflötenspielern verschiedener Tonarten (González 1998: 357f.; Danemann 1977: 105f.).

Den längsten und stärksten Widerstand gegen ihre Akkulturation leisteten in Chile die verschiedenen Stämme des im Süden lebenden Mapuche-Volkes.<sup>2</sup> Schon den Angriffen der Inka hatten sie widerstanden, und als 1536 die Spanier in ihr Gebiet einfielen, drängten die Mapuche auch diese zurück. Von den Angreifern stahlen sie Pferde und bauten sich eine eigene Reiterei auf, so dass auch die überlegenen Waffen der Spanier nicht zum Sieg ausreichten. 1641 musste die Kolonialmacht ihre Unabhängigkeit anerkennen. Der Mapuche-Staat bestand bis 1884, dann führten immer modernere Waffen und die Ansiedlung von Wehr-Kolonisten zu seinem Ende (González 1998: 357; Lindig 1986: 221-223).

Ihre Naturreligion behielten die Mapuche trotzdem bei und legten nur ein dünnes Substrat des Katholizismus darüber. Solchermaßen christlich

<sup>2</sup> Die Mapuche ("Menschen der Erde") leben auf argentinischem und chilenischem Staatsgebiet und unterteilen sich u.a. in folgende Stämme: Pehuenche, Puelche, Tehuelche, Ranquel, Huarpe und Pampa-Bogota. Sie wurden – wie alle Ureinwohner – von den Spaniern als Araukaner bezeichnet, abgeleitet von den Araukarienwäldern (indianische Bezeichnung: *Pehuen*). In späteren Zeiten wurde diese Bezeichnung aus politisch-diskriminatorischen Gründen beibehalten (vgl. Robertson 1998: 232; NZZ, 21.5.2001). Andere Autoren leiten den Namen vom indianischen Wort *ragco* ab (vgl. Aracena 1997: 2).

bekehrt, verehren sie weiterhin ihre Götter, zu denen sie mit Hilfe von Schamanen Kontakt aufnehmen. Dabei tanzen diese sich zu den Klängen von Kesselpauken (*kultrún*) und Rasseln (*wada, kaskawilla*) in Trance.

Bei ihren religiösen und weltlichen Festen benutzen die rund 700.000 chilenischen Mapuche auch Flöten aus Stein, Schilfrohr oder Holz (*pifülka, piloilo, pinkullwe*) und Trompeten (*kullkull, nolkin, trutruka*).<sup>3</sup> Die zwei bis sechs Meter lange *trutruka* gleicht einem Alphorn und wird auch zur Verständigung über weite Entfernungen verwendet. Von den Europäern, vor allem von den deutschen Siedlern, die in ihrer Region sesshaft wurden, übernahmen die Mapuche verschiedene Instrumente, wie zum Beispiel das Akkordeon und die Harfe (González 1998: 358f.; Robertson 1998: 234). Sie werden häufig bei den mehrere Tage dauernden *ramadas* gespielt, Sing- und Tanzfesten zum Ende der Erntezeit, bei denen auch Walzer und Polkas vorgetragen werden. Aber auch bei den Mapuche schreitet die Akkulturation voran. Durch Fernsehen und Radio kommen – nicht nur in musikalischer Hinsicht – neue Einflüsse in die *reducciones*, abgetrennte Gebiete, in denen sie leben. Und auch die rund 300.000 in den Städten lebenden Mapuche bringen bei ihren Heimatbesuchen neue kulturelle Errungenschaften mit. Den Kampf gegen die Moderne – wenn man denn den Verlust traditioneller Werte als negativ ansieht – verlieren auch die Mapuche (Robertson 1998: 236 ff.; NZZ, 21.5.2001).

#### 1.1.1 Musik als Mittel der Evangelisierung

Der Einfluss der Jesuiten auf die Musik der Indianer – von ihnen allesamt Araukaner genannt – war immens. Sie benutzten die Musik, um die Eingeborenen zum Christentum zu bekehren und vermittelten die katholische Doktrin durch die Musik. Dabei kam ihnen zugute, dass die Musik der Araukaner in Struktur und Melodie den Gesängen der Jesuiten ähnlich war. Monophone Melodien mit wiederholten Hebungen und Senkungen und Texte in Versform gesungen, von allen zusammen oder einer Gruppe, die einem Vorsänger folgte, gab es sowohl bei den Eingeborenen wie bei den Jesuiten. Sowohl jesuitische wie auch araukanische Gesänge hatten nur eine beschränkte melodische Spannweite. Die Jesuitenmönche komponierten passend dazu Texte katholischen Inhalts in Reimform und in araukanischer Sprache. Überliefert sind solche Gesänge in den so genannten *gramáticas*. Diese Dokumente vom

---

<sup>3</sup> Die ältesten gefundenen Steinflöten der Mapuche datieren aus dem 10. Jahrhundert.

Anfang und vom Ende der Jesuiten-Anwesenheit belegen eine Kontinuität in der musikalischen Tradition (Aracena 1997: 10f., 19).

Detailliert beschreibt der aus der Nähe von Köln stammende Mönch Bernardo Havestadt in seinem 1777 erschienenen Werk “Chilidúgú: sive, Tractatus linguae Chilensis”, wie die Mönche araukanische Texte mit spanischen Vokabeln durchsetzten, um den Eingeborenen die ihnen völlig fremden religiösen Konzepte nahe zu bringen. Teilweise waren über 50% der Vokabeln eines Textes auf spanisch geschrieben, wie der nachfolgende Text über die sieben Sakramente der katholischen Kirche zeigt:

Ta in Ñuque santa Iglesia ta ni Sacramento relûei Unelelu Bautismo Epulelu Confirmacion. Cúlalelu Penitencia. Melilelu Comunión. Quechulelu Extrema unción. Cayulelu Orden sacerdotal. Relûelelu Matrimonio.<sup>4</sup>

Die Mönche nahmen so auch Einfluss auf andere Teile der araukanischen Kultur. Die recht eifrigen Eingeborenen lernten die Doktrin bemerkenswert schnell und sangen sie auch außerhalb der Messen. Doch eine Konversion zum katholischen Glauben hatten sie nur vordergründig vollzogen. 1767 wurde der Jesuitenorden aus Lateinamerika verbannt, doch sein Einfluss auf die Musik hielt noch lange an. Vor allem auf der zu Chile gehörenden Insel Chiloé verdrängten die gregorianischen Gesänge der Mönche die Musik der dort lebenden Williche-Indianer (Süd-Mapuche) gänzlich (González 1998: 366).

### 1.2 Von der Kolonialmusik zur Folklore

Während der Kolonialzeit (1541-1810/17) spielten, sangen und tanzten die spanischen Eroberer auf dem Gebiet des heutigen Chile die Musik und die Tänze aus ihrer Heimat in den ihnen bekannten Formen: *romance* und *décima* sowie die arabisch beeinflussten *nuba* und *zejel*. Diese gehören zu den Vorläufern in der musik-poetischen Tradition Chiles. Aus ihnen entstanden u.a. *verso* und *tonada*, die von Minnesängern (*payadores*) vorgetragen wurden. Während viele Genres verschwanden, überlebte die *romance*, die nicht nur von Liebe, sondern auch von Abenteuer und Verbrechen handeln konnte, u.a. in *verso* und *tonada*. Die gesungene Dichtkunst des *verso* wurde immer von einer Gitarre oder einem ähnlichen Instrument begleitet. Die Themen konnten säkularer (*a lo humano*) oder religiöser (*a lo divino*) Natur sein. Der *verso a lo humano* beinhaltete historische Themen, Natur, Liebe oder Rätsel und wurde bei Hochzeiten, Taufen, Geburtstagen oder zur Zerstreung vor-

<sup>4</sup> Text notiert von Havestadt (1777); zitiert bei Aracena (1997: 13).

getragen. *Versos a lo divino* hingegen hatten Geschichten aus dem Alten und Neuen Testament zum Inhalt und wurden bei religiösen Festen und bei Begräbnissen eingesetzt. Beide Formen sind durch mündliche und schriftliche Quellen überliefert (González 1998: 367). Ab dem 18. Jahrhundert pflegte die Aristokratie auch so genannte *tertulias musicales*, bei denen diskutiert, musiziert und getanzt wurde.<sup>5</sup>

Auch die *tonada (chilena)*<sup>6</sup> wird von den Klängen der Gitarre begleitet. Sie wird auch heute noch in einem nasalen Gesangsstil von einem oder zwei Sängern oder Sängerinnen vorgetragen und zwar bei Rodeos, Erntefesten oder Geburtstagen. Dabei kann sie verschiedene Namen erhalten, je nachdem, ob sie in Form einer Serenade (*esquinazo*), bei einer Hochzeit als Glückwunschlied (*parabién*) oder zum Weihnachtsfest als Gedicht (*villancico*) gesungen wird. Die *tonada de velorio* wird bei Totenwachen zu Gehör gebracht. Ursprünglich eine rein ländliche Musik, kam die *tonada* zu Beginn des 20. Jahrhunderts mit migrierenden Landarbeitern und den Großgrundbesitzern in die Städte. Dort wurde aus ihr die Folkloremusik der zentralen Region Chiles. Vokalquartette, die von der Musik eines Akkordeons, einer Harfe und von Gitarren begleitet wurden, sangen *tonadas* und trugen die Tracht der chilenischen Cowboys (*huasos*), um so ihren nostalgischen Gefühlen, der Sehnsucht nach der verloren gegangenen Heimat – das weite Land – Ausdruck zu verleihen. Die ersten erfolgreichen Gruppen dieser singenden Cowboys bestanden aus Universitätsstudenten, so *Los Cuatro Huasos* (gegründet 1927), *Los Huasos Quincheros* (1937) oder *Los Provincianos* (1938). Dieser Stil der *tonada* wurde später von den Interpreten der Folkloremusik, u.a. Violeta Parra, weiterentwickelt (González 1998: 368).

Die *cueca*, Chiles Nationaltanz, stammt ursprünglich aus Peru. 1825 gelangte ein neuer Tanz – die *zamacueca* – aus Lima nach Santiago und verbreitete sich in den Tanzsälen der Oberschicht und schnell auch im ganzen Volk. Der Tanz symbolisiert das Werben eines Hahns um die Henne. Schon Mitte des 19. Jahrhunderts war die *zamacueca chilena* zum Nationaltanz avanciert, und die ersten eigenständigen Melodien und Texte wurden für sie geschrieben. Da der Name zu lang war, verkürzte das Volk ihn zu *cueca* (in den Nachbarstaaten heißt sie manchmal auch *chilena*). Die Musik der *cueca* ist rein lateinamerikanischen Ursprungs, im Tanz ist noch die Form der spa-

<sup>5</sup> Vgl. *Revista Musical Chilena* Nr. 11/1946, S. 44-45.

<sup>6</sup> Während mit *tonada* in vielen Ländern Lateinamerikas eine Begleitmusik zu einem Gesangsstück bezeichnet wird, gilt die *tonada chilena* als eigenständige Liedform (vgl. Ludwig 2001: 623).

nischen *danza picaresca* zu erkennen, die im 18. Jahrhundert von der iberischen Halbinsel in die Kolonien kam. Als begleitende Instrumente dienen in der Regel Gitarre, Akkordeon, Harfe und Klavier.

In Chile haben sich jedoch viele regionale Varianten der *cueca* entwickelt, bei denen auch andere Instrumente zum Einsatz kommen. So wird zum Beispiel die *cueca nortina* mit Blasinstrumenten und Panflöten gespielt und schneller getanzt als die *cueca porteña* aus der Gegend um Santiago, bei der auch Trommeln zum Einsatz kommen. Die *cueca prostibularia* – entstanden in Bordellen – ist gekennzeichnet durch lasziven Tanz und doppeldeutige Texte. Inhaltlich behandeln die Gesänge historische oder gesellschaftliche Ereignisse und Liebesgeschichten (Ludwig 2001: 215; González 1998: 369). *Cueca* und *tonada* bilden in Chile – wie auch in Kuba und anderen Ländern Lateinamerikas – die Basis der ländlichen folkloristischen Musik. Dabei wurden sie lange Zeit fälschlicherweise als die einzig authentischen Folklorestile wahrgenommen, da sie von der städtischen Bevölkerung akzeptiert und adaptiert worden waren (González 1989: 268).<sup>7</sup> Chilenische Musiker und Komponisten begannen Anfang des 20. Jahrhunderts, diese und andere Musikstile aufzuzeichnen und weiterzuentwickeln.

### 1.3 Der musikalische Aufbruch im 19. Jahrhundert

Das offizielle Musikleben der Kolonialzeit hatte sich vornehmlich auf den Wirkungsbereich der Kirche konzentriert. Mit dem Ende der spanischen Kolonialherrschaft begann das Musikleben in Chile aufzublühen und sich zu differenzieren. Trotzdem blieb das spanische Erbe auch nach 1810/17 (Chiloé 1826) ein bestimmender Faktor im kulturellen Leben Chiles: Die „politische Selbstständigkeit bedeutete keineswegs kulturelle Loslösung vom früheren Mutterland“ (Günther 1982: 9).

Die nach dem Gewinn der Freiheit weit verbreiteten nationalistischen Gefühle nutzend, förderte die neue Regierung die Gründung von Militärkapellen. In der kolonialen Epoche hatte es nur wenige „Musik-Soldaten“ gegeben, die beim Empfang neuer Gouverneure oder Bischöfe aufspielten. 1814 übertrug der Präsident einem Engländer, Guillermo Carter, die Organisation der ersten nationalen Militärkapelle, die kurze Zeit später in das Regiment der *Granaderos* integriert wurde und täglich den Zapfenstreich blies. 1817 wurde die *Academia Músico-Militar* ins Leben gerufen, deren erster

---

<sup>7</sup> In Bezug auf andere Länder siehe zum Beispiel Linares (1974).

Leiter Antonio Martínez wurde. 1820 komponierte Manuel Robles die neue Nationalhymne zu einem Text von Bernardo Vera.<sup>8</sup>

Durch die politische und wirtschaftliche Öffnung Chiles kamen neue kulturelle Einflüsse ins Land. Händler und Kaufleute aus vielen Ländern Europas kamen nach Chile und brachten Liederbücher und Partituren der aktuellen Musik sowie Instrumente – vor allem Klaviere – mit. Musikensembles bereisten das Land und spielten in den Salons der Städte. Einige ließen sich in Chile nieder, wie 1822 die aus Spanien kommende Sopransängerin Isidora Zegers de Huneeus (1803-1869). Sie komponierte nicht nur Lieder für die Operette sowie für Kinder, ihr ist es auch zu verdanken, dass 1830 die erste ausländische Opernkompanie in Valparaíso auftrat und Werke von Rossini und anderen Komponisten aufführte. Diese und die nachfolgenden Ensembles, die in den konkurrierenden Opernhäusern von Santiago, Valparaíso und Copiapó spielten, hinterließen einen bleibenden Eindruck bei den ortsansässigen Musikschaftern. Dr. Aquinas Ried (1815-1869), ein in Chile lebender Deutscher, reichte 1846 das Manuskript der ersten spanischsprachigen Oper ein: „Telésfora“. Ihr Stoff handelt von einem Soldaten in den Unabhängigkeitskriegen gegen Spanien. Aufgrund diverser Schwierigkeiten konnte 1855 nur ein Chor aus dem Werk aufgeführt werden (Pereira Salas 1982: 242f.; *Revista Musical Chilena*, Nr. 17-18, 1947: 53f.). Im Hause von Isidora Zegers entstand aus einer der zuvor erwähnten *tertulias musicales* 1826 die *Sociedad Filarmónica*. Sie richtete die ersten Kammermusikkonzerte Chiles aus (*Revista Musical Chilena* Nr.14, 1946: 46f.).

Wie Zegers und Ried beeinflussten viele andere Ausländer das aufblühende Musikleben Chiles nachhaltig. Ende des 19. Jahrhunderts war der französische Einfluss deutlich spürbar. In den kultivierten Kreisen sprach man Französisch und ging zum Kompositionsstudium nach Paris. Doch die Franzosen stellten nur eine geringe Zahl von Bürgern in Chile. Die deutschen Einwanderer, deren Zahl besonders nach der Revolution von 1818 anstieg, waren musikalisch ausgesprochen aktiv. In Chile gründeten sie 1858 die „Liedertafel“ und 1915 den „Deutschen Gesangsverein“, der von einem Neffen Gustav Mahlers geleitet wurde. Ihr Einfluss – vor allem in Valdivia und Puerto Montt – ist auf die Vielzahl ihrer Konzerte zurückzuführen (Pereira Salas 1982: 244; Günther 1982: 17; Guarda 2001). Der deutschstämmige Guillermo Frick komponierte die „Valdivianische Musik“.

---

<sup>8</sup> Vgl. Pereira Salas (1982: 242); *Revista Musical Chilena* Nr. 12 (1946: 48-49); Nr. 24, (1947: 70-71). Die Nationalhymne wurde 1847 durch eine neue Version ersetzt.

Weitaus höher ist der Einfluss des nordamerikanischen Pianisten Louis Moreau Gottschalk einzuschätzen, der sich von 1865-1869 in Chile, Uruguay und Brasilien auf Konzertreise befand. Er organisierte in Santiago de Chile und anderen Städten Konzerte mit Massenansammlungen von Musikern und spürte überall begabte junge Talente auf. In Chile entdeckte er den Pianisten Federico Guzmán Frías (1837-1885), dem er zum Auslandsstudium riet. Guzmán tourte später durch die USA und Europa und kam dort mit der Musik Chopins und Schumanns in Berührung. Sie beeinflusste viele seiner über 200 Kompositionen (Pereira Salas 1982: 244f.; Günther 1982: 15).

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts kristallisierte sich ein Kompositionsstil mit Nationalkolorit heraus. Eliodoro Ortiz de Zárate (1865-1952) und Remigio Acevedo Guajardo (1863-1911) gehörten zu den führenden Komponisten Chiles. In vielen ihrer von italienischen Vorbildern inspirierten Opern behandelten sie nationale Themen. Als weitere so genannte "nationale" Komponisten gelten Enrique Soro (1884-1954), Pedro Humberto Allende (1885-1959) und Carlos Isamitt (1887-1974). Sie verarbeiteten in vielen ihrer Stücke die nationale Folklore, wie sich schon an den Titeln der Klavier- und Orchesterkompositionen Isamitts erkennen lässt: "Evocación Araucana" (1932), "Mito Araucano" (1935), "Evocaciones Huilliches" (1966).

Zu dieser Zeit begann auch die Sammlung und Erforschung des musikalischen Volksgutes. Isamitt und vor allem Allende erforschten die Musik der indigenen sowie der Landbevölkerung. Carlos Isamitt fertigte zwischen 1931 und 1937 Hunderte von Aufnahmen indigener Musik an. Allendes Stücke, in denen er auch *cuecas* und *tonadas* verarbeitete, erlangten internationale Anerkennung: Das Cellokonzert "Escenas Campesinas Chilenas" (1913/14) wurde von Debussy gewürdigt und von Pablo Casals gespielt. 1928 präsentierte er auf einem Kongress über Volkskultur in Prag zum ersten Mal außerhalb Chiles Aufnahmen araukanischer Musik (Núñez 1945: 16f.). Carlos Lavin (1883-1962), einer der besten Kenner der indigenen Musik, studierte in Berlin bei dem Begründer der Musikethnologie, Erich von Hornbostel, um so die wissenschaftlichen Voraussetzungen zur musikethnologischen Erforschung Chiles zu schaffen (Günther 1982: 16).

Diese Arbeiten fallen in eine Zeit, in der ein neuer Geist die Musik Chiles erfasste. Über die 1871 bzw. 1879 gegründeten *Sociedad Musical* und *Sociedad de Música Clásica* gelangte die Musik von Richard Wagner nach Chile. Dank der Fürsprache ihrer Mitglieder wurden nun auch "Tannhäuser" und "Lohengrin" gespielt. Die englischsprachige Gemeinde Valparaíso



führte 1895 zum ersten Mal ein Oratorium Händels – den Messias – auf (Pereira Salas 1982: 246f.).

#### *1.4 Von der Wiederentdeckung der Folklore bis zur Nueva Canción*

Die Beschäftigung vieler chilenischer Komponisten und Musikwissenschaftler mit ihrer folkloristischen Musik zu Beginn des 20. Jahrhunderts gipfelte 1943 in der Gründung des *Instituto de Investigaciones del Folklore Musical* u.a. durch Eugenio Pereira, Jorge Urrutia Blondel und Carlos Lavín (*Revista Musical Chilena* Nr. 3, 1945: 19). Aber auch außerhalb des institutionellen Rahmens gab es viele Musiker, die das alte ländliche Liedgut neu für sich entdeckten und bearbeiteten. Víctor Acosta (1905-1966), Nicanor Molinare (1896-1957), Clara Solovera (1909-1992) und viele andere zogen über Land und sammelten *cuecas*, *tonadas* und andere Volkslieder.

Sicherlich die bekannteste aus dieser Generation von Musikern war Violeta Parra (1917-1967). Sie begann zu Beginn der fünfziger Jahre mit ihren Kindern – Isabel und Angel – durch das Land zu reisen und Volkslieder zu sammeln, die sie in ihrem eigenen poetischen und musikalischen Stil dem städtischen Publikum bekannt machte, als Alternative zur vorherrschenden anglo-amerikanischen Musik (Jara 2000: 68f.; González 1998: 370f.; Cánepa 1987: 235). Nach vielen Auslandstourneen eröffnete Parra 1965 in Santiago in einem alten Zirkuszelt ein Kulturzentrum für Folklore und Musik. Bekannt wurde sie vor allem ab 1966 mit ihrem Lied „Gracias a la Vida“ (Jara 2000: 146f.). Sie war es auch, die vielen jungen Musikern den ersten Kontakt mit der Volksmusik ermöglichte.

##### *1.4.1 Musik als Waffe – Víctor Jara und die Politisierung des chilenischen Liedes*

Ein Musiker, von dessen Talent Violeta Parra sehr überzeugt war und für den sie zwei Lieder schrieb, war Víctor Jara. Er stammte vom Land und hatte den ersten Kontakt mit einer Gitarre über den Dorflehrer, der bei ihnen wohnte und ihm einige Griffe beibrachte. Víctors Mutter war eine Folkloresängerin, die aber kaum Zeit zum Spielen hatte. So übte Víctor auf ihrer Gitarre und lernte von einem Nachbarn die ersten Akkorde (Jara 2000: 44-52). Nach dem Umzug der Familie nach Santiago ging er bald auf die Schauspielschule. Zu dieser Zeit, 1957, lernte er Violeta Parra kennen und schloss sich der Folkloregruppe „Cuncumén“<sup>9</sup> an, die sich als erste einen

<sup>9</sup> In der Mapuchesprache: Murrelndes Wasser.

indigenen Namen gegeben hatte. Er lernte viele Volkstänze und baute diese auch in seine Theaterstücke ein (Jara 2000: 68-70). Er sah die "Volksmusik als [...] zeitgenössisches Ausdrucksmittel, das die Fähigkeit zur Entwicklung [...] barg, wenn man die Verbindung zu seinen ursprünglichen Wurzeln nicht zerstörte" (zitiert nach Jara 2000: 115). 1962 verließ er "Cuncumén" und arbeitete als Lehrer an einer neu gegründeten Schule für Folklore. Er sah diese Arbeit als wichtig an, da in zunehmendem Maße die Produkte der internationalen Musikindustrie den kleinen chilenischen Markt überschwemmten.

Durch die Modernisierung und Industrialisierung der chilenischen Gesellschaft ab den vierziger/fünfziger Jahren wurde auch der Musikkonsum angekurbelt. Die Zahl der Besitzer von Radios und Schallplattenspielern wuchs enorm, genauso wie die Zahl der Radiostationen. Gleichzeitig wurde die anglo-amerikanische Musik beherrschend, so dass auch chilenische Musiker der damaligen Zeit die "Beatles" als eine der wichtigsten Gruppen angeben, wenn sie nach ihren Vorbildern gefragt wurden. Gegen diesen kulturellen Imperialismus und Kolonialismus wandte sich später die Bewegung der *Nueva Canción* (Fairley 1985: 306). Unter dem internationalen Konkurrenzdruck passten sich auch viele chilenische Schlagersänger den Bedingungen des Marktes an: Aus Patricio Henríquez wurde "Pat Henry", aus "Los Hermanos Carrasco" wurden "The Carr Twins". Die meisten Radiosender waren im Besitz der reichen Oberschicht und spielten nur noch kommerzielle anglo-amerikanische Musik.

In Argentinien hatte Präsident Perón ein Gesetz erlassen, das den Radiosendern vorschrieb, mindestens 50% der Sendezeit mit nationaler Musik zu füllen. Das wirkte sich stimulierend auf die dortige Musikszene aus, deren Lieder dann auch Chile erreichten. Vieles war Kitsch, aber immerhin stammte es aus Lateinamerika. Die Musik von Gruppen wie "Los Chalchaleros" oder "Los Fronterizos" wurde in Chile von "Los Cuatro Cuartos" und ihrem weiblichen Gegenstück "Las Cuatro Brujas" imitiert. Der *Boom* dieser so genannten Neo-Folklore dauerte allerdings nur ein Jahr, dann wandten sich auch diese Gruppen der internationalen Musik zu (González 1989: 281; Jara 2000: 117). Die Volkslieder hatten kommerziell gegen diese Musik keine Chance, trotzdem lernten immer mehr Menschen sie zu schätzen. Sie wurden zum Bestandteil linker Demonstrationen, so bei der Präsidentschaftskampagne für Salvador Allende 1964. Ein Mittel der US-Regierung im Kampf gegen die chilenische Linke war die "kulturelle Invasion". Die Massenmedien propagierten den *American Way of Life*, und aus dem Radio tönte fast

nur noch US-amerikanische Musik: “Die kulturelle Invasion ist wie ein dicht belaubter Baum, der uns daran hindert, unsere eigene Sonne [...] zu sehen” (zitiert nach Jara 2000: 167), sagte Jara in einem Interview. Darum lehnten er und seine Mitstreiter auch die Integration von Rock oder Jazz in ihre Stücke ab (Cánepa 1987: 236).

Auch die Bezeichnung “Protestsänger”, die spätestens seit dem 1967er *Encuentro de la Canción Protesta* in Kuba verwendet wurde, gefiel den chilenischen Sängern nicht. Im Gegensatz zu den “Protestsängern” aus den USA – wie zum Beispiel Pete Seeger – betrachteten sie sich als Volkssänger, auch wenn viele ihrer Lieder Protest ausdrückten (Jara 2000: 165; Fairley 1985: 305).

1965 eröffneten Angel und Isabel Parra die *Peña de los Parra*, eine Veranstaltung, bei der sich Musiker trafen, um zu singen und Ideen auszutauschen. Sie lernten dort viele neue Musikstile und vor allem Instrumente kennen, welche die Parras aus anderen Ländern und Regionen mitgebracht hatten: die *cuatro* (kleine, viersaitige Gitarre) aus Venezuela, die *triple* (zwölfsaitige Gitarre) aus Kolumbien sowie *quenas* (Flöten) und *bombos* (Trommeln) aus dem Norden Chiles. Die *Peña* und ihre Nachahmer wurden zur Keimzelle des “Neuen Chilenischen Liedes” (*Nueva Canción*). Victor Jara nahm zu dieser Zeit seine erste Single auf: “La Cocinerita” (Jara 2000: 119-121).

Als Mitglied der Kommunistischen Partei war es ihm unmöglich, seine Kunst von der politischen Situation zu trennen. Mitte der sechziger Jahre wurden seine Texte immer stärker von den Ungerechtigkeiten, der Armut und der politischen Lage in Chile und Lateinamerika bestimmt: “Das was ich rings um mich herum sehe, bewegt mich immer mehr. Die Armut meines eigenen Landes, die Armut Lateinamerikas [...]” (Jara 2000: 138). Seine Lieder wurden zum Teil des täglichen Kampfes: „Ein Künstler muss ein [...] Revolutionär sein [...] so gefährlich wie ein Guerillakämpfer[...].“ (Jara 2000: 172) Jara reagierte mit seinen Liedern immer spontaner auf aktuelle Ereignisse, so auf ein Massaker an Landbewohnern in der Nähe von Puerto Montt. “Preguntas por Puerto Montt” wurde zu einem viel gesungenen Lied. Beeindruckendstes Beispiel für diese Haltung Jaras ist das Stück “Manifesto”, in dem es heißt: “Ich singe nicht aus Liebe zum Gesang [...] Denn ein Lied hat dann einen Sinn, wenn es in den Adern des Mannes pocht, der singend sterben wird [...]”. Eine Vorahnung der Ereignisse von 1973.

Eine große Bedeutung für die *Nueva Canción* hatten Texte chilenischer Dichter, allen voran die von Pablo Neruda. Der Literaturnobelpreisträger war

ein Freund Allendes und glühender Verfechter der neuen Politik. Viele Künstler, allen voran Victor Jara, verarbeiteten seine Gedichte in Musik- und Theaterstücken. Noch im Jahre 1999 erschien eine CD mit vertonten Texten zu seinen Ehren. Ein Zitat von Patricio Manns belegt, wie wichtig die Dichtung für die Musiker war: "Wir können sagen, dass die Macht eines Liedes unkalkulierbar ist, wenn ein Tropfen Überzeugung, ein Tropfen Dichtkunst, ein Tropfen Musik und ein Tropfen Gefühl mit weiteren Zutaten hineingemischt wurden" (Manns 1987: 194).

Von 1966-1969 arbeitete Victor Jara als künstlerischer Leiter der aus Studenten bestehenden Gruppe "Quilapayún".<sup>10</sup> Sie spielten volkstümliche Musik mit einheimischen Instrumenten, vor allem aus den Anden (*queñas, sicus, charangos*). Dabei entwickelten sie die ursprünglichen Klänge weiter und schrieben neue Texte mit kritischen Inhalten. Sie wurden zum Vorbild vieler chilenischer Gruppen. Da die Musik "linker" Gruppen kaum im Radio gespielt und erst recht nicht verlegt wurde, rief die Kommunistische Partei 1968 ein eigenes Schallplattenlabel ins Leben: *La Discoteca del Cantar Popular* ("DICAP"). Auf Initiative des Radiodiskjockeys Ricardo García kam dann 1969 das erste "Festival des Neuen Chilenischen Liedes" zustande. Dort spielten sowohl linke Interpreten – u.a. "Inti-Illimani", Patricio Manns, Angel Parra, Victor Jara – wie auch apolitische Gruppen, wie die "Los Huasos Quincheros" (Jara 2000: 181-184). Durch das Festival erhielten die Künstler mehr Aufmerksamkeit in den Medien. Schon im folgenden Jahr traten allerdings nur noch Interpreten auf, die eine linke Politik unterstützten. Die Musiker engagierten sich in der Kampagne für die Präsidentschaftswahl 1970 für Salvador Allende, auf den sich die *Unidad Popular* als Kandidaten geeinigt hatte. "Venceremos", in seiner ersten Version von Sergio Ortega und Victor Jara, wurde zur Hymne der *Unidad Popular* und auf allen Masendemonstrationen gesungen (Jara 2000: 201).

Nachdem Allende gewählt worden war, musste sich die neue Regierung von Beginn an der Anfeindungen der rechten und ultrarechten politischen Kräfte erwehren. Um das oftmals falsche Bild Chiles im Ausland zu korrigieren, schickte Allende Victor Jara, "Illapu, Inti-Illimani" und andere als "kulturelle Botschafter" auf Tourneen. Durch diese sowie die unzähligen Konzertreisen, die Jara und andere zuvor gemacht hatten, entstand im Ausland der Eindruck, als gäbe es nur diese Musik in Chile. Auch im Band II

<sup>10</sup> In der Mapuchesprache: "Drei Bärte", da die Musiker nach dem Vorbild der kubanischen Revolutionäre lange Bärte trugen.

des *Rough Guide World Music* ist *Nueva Canción* die einzige Musik, die im Kapitel "Chile" behandelt wird.

Ein weiterer Effekt der Konzerte in Lateinamerika war, dass die Bewegung des "Neuen Chilenischen Liedes" sich mit ähnlichen Bewegungen auf dem ganzen Kontinent verband und sie beeinflusste. Im Gegenzug wurden aber auch die chilenischen Künstler von den Ideen ihrer lateinamerikanischen Kollegen inspiriert, vor allem von den Sängern der *Nueva Trova* (Díaz 1994) in Kuba. Die *Nueva Canción* war ein Ergebnis all dieser Wechselwirkungen, ein gesamtlateinamerikanisches Phänomen (Jara 2000: 239-241; González 1989: 269).

#### 1.4.2 Diktatur oder Exil?

Mit dem Militärputsch vom 11. September 1973 endete der Traum von einer besseren Welt, und es begann auch für die Anhänger der *Nueva Canción* eine schwere Zeit. Victor Jara und einige andere waren gefoltert und ermordet worden, andere wurden wie Verbrecher gejagt. Nach dem faktischen Verbot der öffentlichen Benutzung indigener Instrumente sowie einer Kampagne zur Vernichtung von Büchern, Dokumenten und Tonträgern, die an die öffentlichen Bücherverbrennungen im nationalsozialistischen Deutschland erinnerte, gingen viele Musiker ins Ausland. Zum Teil konnten sie noch Aufnahmen außer Landes schmuggeln, die der Zerstörung der "DICAP"-Räumlichkeiten entgangen waren. Ausländische Musikunternehmen wie "EMI" wurden vom Militär aufgefordert, vorhandenes Material zu löschen. Ein offizielles Verbot irgendeiner Musik wurde allerdings nie ausgesprochen.

Die verbliebenen Künstler arbeiteten in einer Atmosphäre ständiger Angst. Ihre Musik wird unter der Bezeichnung *Canto Nuevo* zusammengefasst. Dabei handelt es sich nicht um eine Bewegung, die sich inhaltlich oder formal einheitlich beschreiben lässt, sondern um viele Einzelinterpreten, die ab Mitte der siebziger Jahre ihre Aktivitäten wieder zu koordinieren begannen. An die früheren Erfolge konnten sie jedoch nicht anschließen, da ihre Texte wegen der politischen Situation entschärft wurden und auch die berühmten Namen fehlten. Viele neue Gruppen, wie zum Beispiel "Santiago del Nuevo Extremo" oder "Aquelarre" orientierten sich auch an der Jazz- und Rockszene. Neue Rhythmen, vor allem aus der lange verpönten anglo-amerikanischen Kultur, wurden ab den achtziger Jahren benutzt, die Texte jedoch orientierten sich weiterhin an der chilenischen Realität. Die Gruppe "Barroco Andino" war eine der wenigen, die schon kurz nach dem Putsch

eine Form von Widerstand leistete: Sie spielte Instrumentalmusik von Teleman, Bach oder den "Beatles", nach wie vor mit Instrumenten aus den Anden (González 1998: 373; Fairley 2000: 366f.).

1976 eröffnete Ricardo García das Plattenlabel "Alerce". Trotz großen Risikos veröffentlichte er neben neuen Produktionen wie "Chamal" oder "Ortiga" u.a. Kassetten mit Musik von Violeta Parra und Victor Jara und verkaufte sie auf oftmals verbotenen Konzerten.<sup>11</sup> Nach fünf Jahren klagte das Militärregime García und sein Label an, nachdem angeblich geschmuggelte Kassetten mit subversivem Material von Jara, Silvio Rodríguez und anderen bei ihm gefunden worden seien. Die Richter befanden, es handle sich zwar um konfliktreiche Musik, aber nicht um ein Delikt und sprachen ihn frei. Bis Anfang der neunziger Jahre veröffentlichten fast alle Künstler des *Canto Nuevo* auf "Alerce", dann öffnete sich das Label auch für die Rockmusik von "Los Tres" oder "Chanco en Piedra". Ein Großteil seines Kataloges ist inzwischen an multinationale Label verkauft oder lizenziert worden, trotzdem bleibt "Alerce" mit seinen Sub-Labels (Alerta, Esan Ozenki) das größte Independentlabel Chiles.<sup>12</sup>

Zu denjenigen, die sofort oder später ins Exil gingen, gehörten die Geschwister Parra, Patricio Manns, Sergio Ortega, "Quilapayún", "Illapu" und "Inti-Illimani",<sup>13</sup> die nach dem Militärputsch nicht von einer Tournee zurückkehrten, auf die sie von Allende als "kulturelle Botschafter" geschickt worden waren. Sie blieben von 1973 bis 1988 im Exil in Rom, die "längste Tournee in der Geschichte der chilenischen Musik", wie sie zu scherzen pflegten (Horn 1987: 241f.; Fairley 2000: 367). Ihre Musik vereinigte die drei ethnischen Komponenten Lateinamerikas: Indianer, Afro-Amerikaner und Europäer.

Im Exil veränderte sich die Musik von "Inti-Illimani", sie wurde universeller. So verarbeiteten sie zum Beispiel Klänge aus ihrer Exilheimat Italien in einigen Stücken: "Die Tatsache, dass wir die Hälfte unseres Musikerlebens im Exil verbracht haben, hat die [...] Form dessen, was wir tun, verändert", sagte Gruppenmitglied Horacio Salinas. Und Jorge Coulón ergänzt: "Ich glaube, es hat unsere Lieder komplexer gemacht". "Außerdem bietet das Exil einem die Möglichkeit, Lateinamerika und Chile aus einer anderen

<sup>11</sup> Während der Diktatur wurden drei Victor Jara-Festivals durchgeführt.

<sup>12</sup> Vgl. den Kommentar von Claus Schreiner im Beiheft zur CD "Novedades de Chile" (1989)/SGAE, S. 13.

<sup>13</sup> Der Name setzt sich zusammen aus dem Quechua-Wort *Inti* (Sonne) und dem Aymara-Namen *illimani* für einen Berg in der Nähe von La Paz, Bolivien.

Perspektive zu betrachten und es so mehr zu lieben“, so Marcelo Coulón, „was uns sehr beeinflusst hat, war die Teilnahme an vielen Folkmusikfestivals in ganz Europa. Dort hört man griechische, irische und andere Musik. Das bleibt nicht ohne Folgen“ (zitiert nach González 1989: 273, 283). Auch der Beitritt von Renato Freyggang, der zuvor bei „Barocco Andino“ gespielt hatte, veränderte ihre Musik. Zum ersten Mal war ein Saxophon zu hören. Seit ihrer Rückkehr nach Chile im Jahre 1988 versucht die Gruppe Popmusik zu spielen, die die Wurzeln der *Nueva Canción* mit anderen Stilen verknüpft. Bis 1998 blieb ihre Besetzung nahezu unverändert.

Die Musiker von „Quilapayún“ lebten lange Zeit im französischen Exil und bildeten zusammen mit „Inti-Illimani“ das Herz der weltweiten chilenischen Solidaritätsbewegung. Auf Hunderten von Konzerten demonstrierten sie gegen das Militärregime in ihrer Heimat. Patricio Manns ging nach dem Putsch nach Kuba und dann nach Paris. Er wurde Sprecher der chilenischen Widerstandsbewegung *Frente Patriótico Manuel Rodríguez*, die die Verantwortung für ein gescheitertes Attentat auf Pinochet 1986 übernahm. Im Exil gründete er die Gruppe „Karaxú“ und arbeitete weiterhin mit „Inti-Illimani“ und „Quilapayún“ zusammen (Manns 1987: 191; Fairley 2000: 368). „Illapu“ wurden 1980 während einer Tournee durch Europa von den Militärs ausgebürgert. Die Gruppe hatte sich nach dem Putsch in ihre Heimatstadt Antofagasta zurückgezogen und war erst seit 1975 wieder öffentlich aufgetreten. 1988 kehrten auch sie – wie die „Intis“ – pünktlich zum Referendum gegen die Diktatur nach Chile zurück und engagierten sich in der Kampagne. Ihr ’93er Album „En estos días...“ verkaufte sich in ihrer Heimat sensationelle 200.000 Mal (SGAE 2000: 100f.).

Nach dem Putsch verließen auch viele Musiker das Land, die nicht zur *Nueva Canción*-Szene gehörten. Ein Beispiel ist der Komponist Gustavo Becerra-Schmidt (\*1925). Er machte 1950 seinen Abschluss in Komposition und Musikwissenschaft und war seitdem – neben seinem Schaffen als Komponist – in verschiedenen Positionen des chilenischen Musikwesens tätig. Zwischen 1968 und 1970 arbeitete er an der Reform der staatlichen Universität mit und wurde schließlich zum Kulturattaché der chilenischen Botschaft in Bonn berufen. Nach dem Putsch verlor er diesen Posten und entschied sich, in Deutschland Asyl zu beantragen, wo er 1974 eine Stelle an der Universität Oldenburg übernahm. Seit der Rückkehr Chiles zur Demokratie besuchte er häufiger seine Heimat, lebt aber weiterhin in Deutschland.

### 1.5 Chilenische Konzertmusik im 20. Jahrhundert<sup>14</sup>

Das Musikschaffen in Chile orientierte sich bis in die neunziger Jahre des 20. Jahrhunderts stark an europäischen Vorbildern. Einerseits waren die europäischen Einwanderer im Musikleben aktiv, andererseits wurden die Kinder der Oberschicht häufig zum Studieren nach Europa geschickt. „La música docta [...] es víctima directa del síndrome europeo“, schreibt Matthey Correa. Nach seiner Aussage brauchten die chilenischen Komponisten ständig eine europäische Bestätigung ihrer Werke, um sie so aufzuwerten. Sie suchten einen „pasaporte artístico“ nach Europa, um dann von dort mit den neuesten musikalischen Erkenntnissen zurückzukehren und sich zur chilenischen Avantgarde zu erheben (Matthey Correa 1997).

In den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts setzte sich die Integration von Elementen chilenischer Folkloremusik in die klassische Musik in den Werken von Komponisten wie Allende oder Isamitt fort. Neue Orchester wurden in den Provinzstädten gegründet, so 1935 das von Antofagasta.

Ein wichtiger Schritt für das Musikleben in Chile war das so genannte „Musikgesetz“, das ab 1940 die Existenz des IEM (*Instituto de Extensión Musical*) und später auch der „Festivals der Chilenischen Musik“ garantierte. Die daraus resultierenden Aktivitäten sowie die seit 1929 bestehende Möglichkeit des Musikstudiums an der Fakultät für Schöne Künste der Universität von Chile trugen von den fünfziger Jahren ab Früchte. Dies zeigen auch die von Luis Merino erstellten Statistiken über die Zahl der Komponisten und ihrer Werke zwischen 1900 und 1970 (Merino 1997: 77). Zusätzlich zum Sinfonieorchester des IEM (1941), dem Nationalballett und dem Universitätschor (beide 1945) gründete man 1955 das *Orquesta Filarmónica del Teatro Municipal*. Auch in den Provinzen nahm das musikalische Leben zu: Orchester entstanden in Concepción (1951), in Valparaíso (1955) und in La Serena (1956). Viele Initiativen auf privater Ebene ergänzten die offiziellen Aktivitäten, so zum Beispiel die Konzerte der Komponistengruppe „Tonus“ (1950) (Orrego-Salas 1997).

Eine besondere Rolle in der Entwicklung der chilenischen Konzertmusik nehmen die „Festivals der Chilenischen Musik“ ein. 1948 präsentierten die Organisatoren zum ersten Mal sinfonische und Kammermusik einem breiteren Publikum. Die Stücke waren zuvor von einer Kommission ausgewählt

<sup>14</sup> Diese Bezeichnung – *Música de Concierto Chilena* – stammt vom Komponisten Jorge Urrutia Blondel, der sie ersann, weil der Mehrheit der Musikinteressierten Bezeichnungen wie *Música Contemporánea* oder *La Nueva Música* zu ungenau waren (vgl. Vera Rivera 1999: 1).



worden. Bei der Auswahl der Preisträger konnte auch das Publikum mitbestimmen: Wer wollte, schrieb sich in eine Liste ein – 1948 waren es 981 Personen – und wählte seine Favoriten (Merino 1997: 79). Die demokratische Beteiligung der Zuhörer sollte die Lücke zwischen Komponist und Publikum schließen. 1969 wurde das vorerst letzte Festival veranstaltet, danach verboten es die Militärs. Zu einer Wiederauflage kam es 1998 mit der Ausrichtung des “13. Festivals der Chilenischen Musik”. Mit Unterstützung des ANC (*Asociación Nacional de Compositores*) und des staatlichen chilenischen Musikrats sowie FONDART (*Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura*) (s.u.) präsentierten die Organisatoren 34 ausgewählte Kompositionen aus den Bereichen elektroakustische und Kammermusik, die vom Publikum begeistert aufgenommen wurden (Coriún Aharonián 1998: 96).<sup>15</sup>

Auch in anderen Bereichen der Musik haben Festivals Tradition:

In Chile gab es schon immer Festivals für Musik. In Viña del Mar zum Beispiel gab es ein Liederfestival (*canción popular*), das auch unter der Diktatur weitergeführt wurde, und wo es kleine Räume für Folkloremusik und sogar Rock gab. Natürlich stand es unter der Aufsicht der Militärs, die die Musik zuvor “filterten” und darauf achteten, dass kein Protestlied gesungen wurde. Nach dem Ende der Diktatur verwandelte es sich sofort wieder in einen Ort für neue Liedermacher und für politische Lieder (Enrique Díaz).

Nach dem Staatsstreich von 1973 wurde das Gesetz gestrichen, das die Existenz des IEM und der “Festivals der Chilenischen Musik” garantierte. So wurden die wichtigsten musikalischen Aktivitäten zum Schweigen gebracht. Institutionen wie der ANC überdauerten zwar die Zeit der Diktatur, waren aber macht- und einflusslos. Durch die Emigration fast aller Komponisten der Jahrgänge von 1924 bis 1940 entstand ein Bruch zwischen der alten und der neuen Komponistengeneration. Ein einflussreiches Bindeglied stellte Cirilo Vila (\*1937) dar. Der Pianist war der Lehrer einer neuen Komponistengeneration, die zwischen 1945 und 1955 geboren wurde. Er hatte in Europa bei Olivier Messiaen und Max Deutsch studiert und nutzte auf seinen Konzertreisen die Gelegenheit, den weitgehend von der übrigen Welt abgeschnittenen chilenischen Jungkomponisten Aufnahmen und Partituren mitzubringen (Bodenhöfer 1987: 17f.; Matthey Correa 1997).

Eine zentrale Rolle für die Neue Musik während der Diktatur spielten internationale Institute, so auch das Goethe-Institut, das seine Räume kostenlos für Proben und Konzerte zur Verfügung stellte. Dort veranstaltete die Kom-

---

<sup>15</sup> Unter den Kompositionen befanden sich Stücke von Gabriel Matthey, Marco Antonio Pérez, Alejandro Guarelló und Paola Lazo.

ponistenvereinigung “Anacrusa” von Mitte bis Ende der achtziger Jahre Konzerte moderner Musik, an denen die offiziellen Stellen kein Interesse hatten. Später folgten Rundfunk- und TV-Sendungen sowie 1986 ein Minifestival unter dem Titel “Chilenische Komponisten”. Einer der Mitbegründer von “Anacrusa”, Eduardo Cáceres, der unter anderem Gedichte von Neruda vertont hat, meint, dass es trotz dieser Aktivitäten zwischen 1973 und 1980 keine nennenswerte Entwicklung in der Konzertmusik gegeben habe (Coriún Aharonián 1998: 96; Bodenhöfer 1987: 17f.).

Ab 1980 begann eine neue Komponistengeneration mit ihrer Arbeit: Cáceres, Jaime González und andere engagierten sich bei “Anacrusa”, während der Staat sich immer weiter aus dem Kultur- und Musikleben zurückzog. Unter dem Einfluss der schlechten Wirtschaftslage Anfang der achtziger Jahre wurden die finanziellen Mittel radikal gekürzt, was eine Neustrukturierung des Musiksektors zur Folge hatte: Kulturinstitutionen wurden dezentralisiert und spezialisierten sich auf einzelne Bereiche (Musik, Malerei etc.). Es fiel immer mehr den privaten Akteuren zu, das Musikleben aufrechtzuerhalten (Merino 1997: 80).

In den neunziger Jahren kam es zu einer “Reaktivierung der zeitgenössischen Musik in Chile” (Matthey Correa 1997). Das lag einerseits daran, dass nach dem Ende der Diktatur der chilenische Staat die Mittel für Kultur wieder aufstockte, andererseits die politischen Beschränkungen für Musiker weitestgehend entfielen, abgesehen von der anhaltenden “Zensur” in den Massenmedien, die durch das herrschende Quasi-Monopol im Mediensektor entsteht.<sup>16</sup> Neben dem “Festival der Chilenischen Musik” entstanden viele neue Plattformen für die Konzertmusik. Die Katholische Universität richtet seit 1991 das *Festival de Música Contemporánea Chilena* aus, und auch in den Provinzstädten können Musiker ihre Werke einem breiten Publikum präsentieren, so in Temuco (*Festival de Música Contemporánea*, seit 1996) und Valdivia (*Encuentro de Música Chilena*, seit 1994). Viele Institutionen bringen – oft mit staatlicher Unterstützung – seit Mitte der neunziger Jahre CDs mit klassischer Musik nationaler Künstler heraus: ANC, die *Escuela Moderna de Música* und die Universität Chile zum Beispiel. Eine Gruppe wie das “Orquesta Moderna” würde sonst keine CD produzieren können (Matthey Correa 1998).

Auch im Bereich der Chormusik kam es zu neuen Aktivitäten. Sie gehörte schon immer zur Tradition des Musiklebens in Chile. Religiöser Chorge-

<sup>16</sup> Zur Mediensituation siehe z.B. Delgado Rühl/Haarhoff (2001).

sang ist seit dem 16. Jahrhundert dokumentiert, die ersten Chöre außerhalb der Kirche gründeten sich um 1750. Die Beliebtheit des gemeinschaftlichen Gesangs wuchs von da an und gipfelte 1963 im ersten internationalen Chorfestival in Antofagasta, an dem 65 Chöre aus ganz Lateinamerika teilnahmen. Die *Federación de Coros de Chile* koordinierte die Gesangsgruppen im ganzen Land. Ab 1970 jedoch nahm die Begeisterung für diese Art des Gesangs ab, da die Folkloremusik, die *Nueva Canción*-Bewegung und Musik von internationalen Interpreten wie den "Beatles" interessanter waren. Die Bewegung "Crecer Cantando" wurde 1984 mit dem Ziel gegründet, die Tradition der Chormusik in Chile wiederzubeleben. Schon zwei Jahre später boten Dozenten Aus- und Weiterbildungskurse für Chorleiter an und gründeten Chöre im ganzen Land. Rund 120.000 Jugendliche und Kinder haben seither an diesem Programm teilgenommen, zu dem auch die Ausrichtung von Wettbewerben zählt (Alarcón Díaz 2001; Guarda 2001).

In den fünfziger Jahren war Chile ein Zentrum für die so genannte "Neue Musik". Die Pioniere der elektroakustischen Musik hießen Juan Amenábar, José Vicente Asuar und Leon Schidlowsky. Amenábar begann schon 1953 mit Bandaufnahmen zu experimentieren. Der ausgebildete Elektroingenieur und Komponist, der auch bei Werner Meyer-Eppler in Bonn studiert hatte, stellte sein Stück "Los Peces" allerdings erst 1957 fertig. Da hatte ihn Schidlowsky mit "Nacimiento" (1956) schon überholt. Asuars Komposition "Variaciones Espectrales" wurde 1958 fertig und war ein Jahr später das erste öffentlich aufgeführte elektroakustische Werk in Lateinamerika. Viele dieser ersten Werke konkreter und elektroakustischer Musik entstanden in der *Taller Experimental del Sonido*, die seit 1957 an der Katholischen Universität existierte. Dieses Studio war gedacht für die Akustikkurse des Ingenieurstudiengangs und nur minimal bestückt. Zur Entwicklung der "Neuen Musik" trugen zweifelsohne die Besuche von Pierre Boulez (1954) und Werner Meyer-Eppler (1959) in Chile bei (Fumarola 1999: 41; Orrego-Salas 1997).<sup>17</sup>

Bis zum Militärputsch beschäftigten sich viele Komponisten mit den neuartigen Kompositionstechniken, unter anderen Gustavo Becerra-Schmidt und Gabriel Brncic. Dann endete diese Phase experimenteller Musik abrupt.

<sup>17</sup> Unter konkreter Musik versteht man eine auf alltäglichen Klängen (Industrielärm, Tierstimmen) beruhende Musik, die aufgezeichnet und nach musikalischen Klangeigenschaften umgeordnet wird. Ein wichtiger Vertreter dieser *musique concrète*, die in den vierziger/fünfziger Jahren in Paris entwickelt wurde, war Pierre Boulez. Elektroakustische Musik besteht hingegen aus künstlich generierten Klängen und wurde zur selben Zeit von Werner Meyer-Eppler und anderen in Köln komponiert. Schon bald waren die Grenzen zwischen beiden Musiktechniken fließend (vgl. Ruschkowski 1998).

1991 nahm das *Gabinete de Electroacústica para la Música de Arte* (GEMA) – bis zu seinem Tod 1999 unter Amenábars Leitung – seinen Betrieb auf. Dort und in einem weiteren Studio wuchs eine neue Generation von Komponisten heran, zu der Francesca Ancarola gehört, die 1993 einen Preis in Bourges, beim international angesehensten Wettbewerb für diese Musik, gewann. Im Jahr 2000 fand schließlich das erste deutsch-chilenische Treffen für elektronische und elektroakustische Musik im Goethe-Institut in Santiago statt.<sup>18</sup>

## 2. Lateinamerikanische Einflüsse auf die chilenische Populärmusik

Nicht unbeachtet dürfen die Einflüsse anderer lateinamerikanischer Musikstile auf die Entwicklung der chilenischen Musik bleiben, wie die ursprünglich aus Peru stammende *cueca* beweist. Im 20. Jahrhundert war es vor allem immer wieder die Musik aus dem Nachbarland Argentinien, die in Chile Spuren hinterließ. Während er zwanziger Jahre kam in den Städten wie überall auf der Welt der Tango in Mode. Argentinische Interpreten bereisten das Land, Filme und Tanzschulen taten ein Übriges. 20 Jahre später begeisterte der *zamba*, ein argentinischer Volkstanz, der mit Sängern wie Antonio Tormo oder Atahualpa Yupanqui ins Land kam, die Chilenen. In den Fünfzigern wurde diese Musik begeistert von den Folkloresängern aufgenommen und später auch von den Vertretern der *Nueva Canción*. Als vorerst letztes Produkt aus dem Nachbarland schwappte in den achtziger und neunziger Jahren eine Welle argentinischer Rockmusik über die Anden, allen voran Gruppen wie "Soda Stereo" und "Los Fabulosos Cadillacs".

Mit dem mexikanischen Film, der sich seit den dreißiger Jahren über den gesamten Kontinent ausbreitete, gelangten zunächst ländliche Musikformen wie die *canción ranchera* und der *corrido* nach Chile. Die Landbevölkerung konnte sich so gut mit dieser Musik identifizieren, dass Mariachi-Ensembles wie Pilze aus dem Boden schossen. Einige mexikanische Bands ließen sich zeitweise auch in Chile nieder (González 1998: 371).

Der ursprünglich aus Kuba stammende *bolero* erreichte die chilenischen Tanzsäle Mitte der dreißiger Jahre gemeinsam mit dem peruanischen *vals*. Nach zehn Jahren sangen sich die ersten chilenischen Bolerosänger – Raúl Videla und Arturo Gatica – in die Herzen der Menschen.<sup>19</sup> Andere afro-

<sup>18</sup> Vgl. <[www-crca.ucsd.edu/~bobw/chile.html](http://www-crca.ucsd.edu/~bobw/chile.html)>.

<sup>19</sup> Einer der erfolgreichsten Bolerosänger im heutigen Chile, Lucho Barrios, stammt aus Peru.

kubanische Musikstile – Rumba, Mambo, Cha-Cha-Chá – erlangten Bekanntheit durch mexikanische und US-amerikanische Filme. Musiker wie Xavier Cugat, Dámaso Pérez Prado und Desi Arnaz inspirierten lokale Interpreten. Erweitert um andere Rhythmen aus der Karibik und zusammengefasst unter dem Begriff *música tropical*, ging diese Musik mit chilenischen Gruppen wie “La Huambaly” und “Ritmo y Juventud” sogar auf Tournee in die USA und nach Europa. In den Sechzigern erweiterten die Musiker ihr Repertoire noch um die kolumbianische *cumbia* (González 1998: 371f.; Salas Edwards 2001). Die in New York zusammengebraute Salsa wurde zuerst durch die *Nueva Canción*-Sänger populär: “Ich hörte die Salsa zum ersten Mal mit den politischen Liedern von Rubén Blades. Bis dahin kannten wir nur die *cumbia*” (Enrique Díaz).

### 3. Jazz, Pop, Rock und Techno erobern die Peripherie

Jazz und Rock hatten es in Chile lange Zeit schwer, anerkannt zu werden. Teile der politischen Linken brandmarkten sie zunächst als imperialistische Musikstile aus den USA, die nur auf Kommerz ausgerichtet seien. Die Rechten sahen in ihnen Horte des Widerstandes und schikanierten ihre Anhänger entsprechend.

Die Geschichte des Jazz beginnt in Chile nachweisbar im Jahr 1924. Da präsentierte der “Vater” des chilenischen Jazz, Pablo Garrido, in Valparaíso das “Royal Orchestra”, eine Formation, die wegen ihrer Instrumentierung damals für ein Jazzorchester gehalten wurde.<sup>20</sup> Zwischen 1926 und 1932 reiste Garrido durch Lateinamerika und nach Europa, wo er viele Persönlichkeiten des Musiklebens (Schoenberg, Copland etc.) kennen lernte, die sein Musikverständnis erweiterten. 1934 bis 1937 leitete er das Jazzorchester im Casino von Viña del Mar. Bis Anfang der vierziger Jahre setzte er sich auch in Dutzenden von Artikeln für den Jazz ein, gründete 1939 den Jazzclub von Santiago und dessen Zeitschrift *Música Hot* mit, wandte sich danach aber der klassischen Musik zu (Menanteau 1996).

1930 gab es bereits 16 Jazzorchester in Chile, die ein Repertoire von tanzbaren und melodischen Stücken aus den USA darboten, von Charleston bis Foxtrott. Zehn Jahre später begann sich der Jazz in zwei Richtungen aufzuspalten: den melodischen Jazz, gespielt von den Orchestern von Buddy Day und Isidro Benítez, die weiterhin ausländische Standards ohne viel Im-

<sup>20</sup> Das Orchester umfasste drei Violinen, drei Saxophone, zwei Trompeten, Klarinette, Posaune, Tuba, Banjo, Schlagzeug und Klavier.

provisation spielten, und den “Hot Jazz”, bei dem die Musiker oft improvisierten, so in den Bands von Lorenzo Da Costa und Lucho Aranguiz. Kleine Bands entwickelten den Swing weiter und orientierten sich an der Spielweise des Quintetts des “Hot Club de France”, das Django Reinhardt leitete. Diese Bands bestanden meistens nicht aus Berufsmusikern, sondern aus Jazzfans, die dem Club angehörten. 1944 und 1945 spielten einige dieser Musiker unter dem Namen “Ases Chilenos del Jazz bei RCA Victor” die beiden ersten Jazzaufnahmen in Chile ein.

Ende der vierziger Jahre gelangte die *música tropical* (Mambo etc.) ins Land und verdrängte den Jazz aus den Tanzsälen. Jazz wurde eine Musik zum Zuhören, eine Entwicklung, die der gerade entstandene “Bebop” noch verstärkte. Der Bebop teilte die Jazzgemeinde in ein traditionelles und ein modernes Lager. Bands wie die “Retaguardia Jazzband” und die “Santiago Stompers” spielten weiterhin den Zigeunerjazz von Reinhardt oder Dixieland, während viele Profimusiker zum Bebop überliefen und die Entwicklungen des Jazz von “Cool Jazz” über “Hard Bop” bis “Fusion” in den fünfziger, sechziger und siebziger Jahren mitmachten (Menanteau 1996). Nach der Schaffenspause während der Diktatur widmet sich heute eine große Zahl von Musikern – “Pedro Villagra y la Pedroband”, “Entrama”, “Cangrejo” etc. – dem Jazz; es gibt sogar eine Akademie “Projazz”. Trotzdem hat es bisher kein chilenischer Jazz zu internationalem Ruhm gebracht.

Die ersten Rock ‘n’ Roller imitierten nur US-amerikanische Künstler wie Buddy Holly und Elvis. Ab Mitte der sechziger Jahre “coverten” “Los Jockers” und unzählige andere Gruppen die englischen Lieder aus der Hitparade. Bald gaben sich einige Musiker dieser so genannten *Nueva Ola* nicht mehr damit zufrieden, nur die Stücke der “Beatles” oder “Rolling Stones” nachzuspielen, sie schrieben eigene Beatsongs: 1965 veröffentlichten “Los Vidrios Quebrados” die Single “She’ll never know I’m blue”, die allerdings noch sehr stark vom anglo-amerikanischen Vorbild geprägt war, und “Los Mac’s” landeten den ersten Rockhit in der Musikgeschichte Chiles: “La muerte de mi hermano”. Von einem *rock chileno* sprechen die meisten Autoren erst ab Ende der sechziger Jahre. Zu dieser Zeit formierten sich die Gruppen “Los Blops” (1968), “Congreso” (1969) und “Los Jaivas” (1969) (vgl. Salas Zúñiga 2000; SGAE 2000: 33, 122, 105f.).

“Los Blops” interpretierten zunächst auch Hits aus dem Radio, ab 1970 jedoch schrieben sie eigene Stücke. Mit “Los momentos” schrieb die Hippiegruppe einen der chilenischen Rock-Klassiker. 1978 lösten sie sich auf (SGAE 2000: 33). “Congreso” besteht hingegen heute noch. Vom ersten

Album (1971) an experimentierten die Musiker bei ihrer "Fusion"-Musik mit einheimischen Instrumenten und Rhythmen. Obwohl die Gruppe keinen großen kommerziellen Erfolg verbuchen konnte, gehört sie mit ihren Konzeptalben zu den einflussreichsten des Landes. Sie blieb während der Diktatur im Land und versuchte, die politischen Verhältnisse durch versteckte Botschaften in ihren Texten zu kritisieren. Nach einer längeren Schaffenspause kam 1980 Joe Vasconcellos als Sänger hinzu, und das Album "Viaje por la cresta del mundo" (1981) wurde ein großer Erfolg. 1988 nahm die Gruppe an den Konzerten für das Referendum gegen Pinochet teil. Auch heute noch, nach 32 Jahren, tourt "Congreso" durch die Welt und produziert CDs (SGAE 2000: 60; Gómez/González 2000: 63).

Auch "Los Jaivas" sind noch aktiv. Die Gruppe bildete sich aus der Englisch singenden Formation "High Bass". Die Mitglieder entstammen der bürgerlichen Mittelschicht von Viña del Mar und begannen bald nach dem Wechsel zum spanischen Gesang einheimische Instrumente in ihre Stücke einzubauen. "Los Jaivas" war eine der ersten Gruppen, die diese mit elektronischen Instrumenten gemeinsam benutzte und die Rockmusik mit den Rhythmen der *cueca* kombinierte. Der Putsch traf die Musiker in Argentinien, wo sie zunächst blieben und 1977 nach Paris auswanderten. Ihr Album "Alturas de Machu Picchu" (1981) wurde vom gleichnamigen Text Nerudas inspiriert, drei Jahre später spielten sie eine LP mit Stücken von Violeta Parra ein. Nach dem Tod des Bandleaders Gabriel Parra, 1988, trat seine Tochter an seine Stelle. Es folgten verschiedene Alben, und 1996 war ihr Stück "Todos Juntos" die offizielle Hymne des Iberoamerikanischen Gipfels in Santiago (SGAE 2000: 105; Cánepa 1987: 237).

Nach dem Militärputsch war auch die künstlerische Freiheit der *rockeros* beschränkt. Viele widmeten sich dem *progressive rock* a la "Pink Floyd" oder "Yes". Andere, wie "Aguaturbia" mit der Sängerin Denisse, wandten sich dem Hardrock zu. In den achtziger Jahren kristallisierte sich langsam ein eigenständiger Latin-Rock heraus, vor allem in Argentinien und Mexiko. Dabei bezieht sich die Bezeichnung nicht nur auf die in Spanisch oder Portugiesisch gesungenen Texte, sondern auch auf lateinamerikanische Einflüsse in der Musik, sei es durch die Integration von einheimischen Instrumenten oder die Interpretation nationaler Musikstile. In Chile kam über alle verschiedenen Rockgenres – Heavy Metal, Folkrock etc. – hinweg, das Gefühl auf, chilenische Musik zu machen. Zudem erweiterte sich das musikalische Spektrum der Interpreten durch viele neue elektronische Instrumente, die erschwinglich wurden (Salas Zúñiga 2000).

Die Band "Fulano" nutzte die neuen Mittel und mischte Rock, Jazz und Folklore. So gewann sie eine große Fangemeinde unter den Intellektuellen. Die bekannteste Gruppe des Jahrzehnts war jedoch "Los Prisioneros". Mehrere Stücke ihres 84er Albums "La Voz de los 80" wurden zu Hymnen für die damalige Jugend. Der Einfluss argentinischer Rockmusiker ist darin unüberhörbar. 1988 brachte der Gruppe ihre Unterstützung der *No-Kampagne* gegen Pinochet Ärger mit der Regierung ein. Ihre Musik wurde in den Medien nicht mehr gespielt, und viele Auftritte wurden abgesagt. Nach ihrem kommerziell erfolgreichsten Album 1990 lösten sie sich 1992 auf (SGAE 2000: 160; Salas Edwards 2001).

In den Neunzigern wurden die chilenischen Rockmusiker professioneller, einige hatten nun sogar über die Grenzen Chiles hinaus Erfolg. Die Rückkehr zur Demokratie erleichterte die Produktion von Tonträgern, vergrößerte die Auftrittsmöglichkeiten und entspannte das Verhältnis zu den Medien. Davon profitierten Bands wie "Lucybell", "La Ley" und "Los Tres": Obwohl "Lucybell" in seinen düsteren Texten soziale Probleme thematisiert, werden sie permanent im Radio gespielt. "Los Tres", die seit 1987 zunächst Rockabilly-Musik und dann eine Fusion aus Rock, Jazz, *cueca* und Soul spielten, blieben lange Zeit unbeachtet. Mit dem Album "La Espada y la Pared" (1995) erregten sie jedoch Aufsehen bei Publikum und Kritik. Sie sind ein gutes Beispiel für die Macht von MTV-Latina. Nachdem MTV mit der Band eines der berühmten *Unplugged*-Alben eingespielt hatte, wurden sie über Nacht zu Stars in ganz Lateinamerika. "MTV-Latina ist für die Verbreitung von spanischsprachiger Rockmusik fundamental wichtig", meint Beto Cuevas, Sänger von "La Ley". "Es zeigte uns nicht nur, was in den USA passierte, sondern auch in unseren Nachbarländern. Zuvor gab es da nur wenig Information".<sup>21</sup> Auch "La Ley" hat Erfolg im spanischsprachigen Markt. Sie machte 1991 mit einer spanischen Version des "Rolling Stones"-Klassikers "Angie" auf sich aufmerksam. Nach einer Lateinamerikatournee ließen sich die Musiker 1994 in Mexiko nieder, wo sie einen Vertrag mit "Warner" unterzeichneten und seither drei Alben einspielten (SGAE 2000: 115, 120, 210). Die musikalischen Hoffnungsträger der Rockmusik des 21. Jahrhunderts heißen "Mecánica Popular", "Congelador", "Pánico" und "Turbomente". Viele der neuen Bands öffnen sich anderen Musikrichtungen wie HipHop oder Funk ("Los Tetas") oder wenden sich immer härteren Klängen zu ("Criminal, Panzer") (Araya Salamanca 1998/99: 47).

<sup>21</sup> "Rock en Español is Approaching its Final Border", in: *New York Today*, 8.6.2000 <[www.nytoday.com](http://www.nytoday.com)>.



Wie sehr Rock- und Popmusik in der chilenischen Gesellschaft inzwischen etabliert sind, ist auch daran abzulesen, dass der englische Musiker "Sting" für seine Verdienste im Kampf um die Menschenrechte von der chilenischen Regierung 2001 mit einem Kulturorden ausgezeichnet worden ist. Begründung: Er habe dazu beigetragen, weltweit über die Lage Chiles unter der Militärdiktatur aufzuklären (*AFP* 16.1.2001). Ein weiteres Zeichen ist die ständig wachsende Zahl von kleinen "Indie"-Labeln, vor allem im Rockbereich. Einige Rockmusiker haben die *Asociación de Trabajadores del Rock* (ATR) gegründet und geben in den *Escuelas de Rock* mit Unterstützung der Regierung Kurse in Rockmusik. Einige neue Bands wie "Sinergia" oder "Sandino Rockers" sind aus diesen Klassen hervorgegangen.<sup>22</sup>

Der Markt der romantischen Pop- und Schlagermusik wird in Chile größtenteils von regionalen und internationalen Künstlern beherrscht. Nur wenige Chilenen wie Cacho Vasquez, Cecilia Echenique und Andrea Labarca haben dort Erfolg.

Rap-Musik und die HipHop-Kultur kamen mit Filmen wie "Breakdance" Anfang der achtziger Jahre nach Chile. In den ärmeren Vierteln Santiagos fielen sie auf einen ähnlich guten Nährboden wie in den Ghettos von New York. In Santiago treffen sich die Rapper häufig im Bahnhof "Mapocho", um gemeinsam Musik zu hören und ihre Tanzkünste vorzuführen oder spielen im *barrio* (<[www.mapochosputnik.cl](http://www.mapochosputnik.cl)>). Die radikalste Gruppe sind die "Los Panteras Negras". Seit ihrem ersten Auftritt 1988 singen die Rapper von der herrschenden politischen Unterdrückung, von Polizeiübergriffen und gegen die herrschende Klasse. Deshalb geraten sie oft mit den Ordnungskräften aneinander und verbrachten auch schon Tage im Gefängnis. Mit dem "Gangsta-Rap" aus den USA wollen sie aber nicht identifiziert werden: "Los gangsters aqui son otros: los políticos, los milicos, los dueños de los medios", sagt Lalo Pantera (Ponce 1998: 136; SGAE 2000: 149). Ihre Kollegen der Gruppe "Tiro de Gracia" konnten mit ihrem Album "Ser Humano" den bisher größten kommerziellen Erfolg einer HipHop-Band in Chile verbuchen: 15.000 verkaufte Exemplare. Viele HipHop-Projekte wie zum Beispiel "Makizah" und "Kapaz" vermischen sich mit der Techno- und House-Szene (Ponce 1998: 133; Sepúlveda Lastreto 1998/99: 46).

Die ersten *Raves* (Tanzpartys zu Technomusik) fanden Ende der achtziger Jahre statt. Das Projekt "Plan V" war eines der ersten, das sich dieser neuen Musik widmete. Doch noch bis Mitte der neunziger Jahre musste die

<sup>22</sup> Vgl. <[www.mineduc.cl](http://www.mineduc.cl)> (Erziehungsministerium; Zeitschrift *Vistazos*); Ponce (1998: 133).

Musik, die von DJs wie "Too-Small", "Pascal" und "Zikuta" in Clubs (Cianuro Tóxico), auf Partys und in Diskotheken aufgelegt wurde, aus Europa importiert werden. Auf dem ersten Freiluft-Rave im *parque forestal* legten 1996 zum ersten Mal chilenische DJs ihre Platten auf, um die 3.500 Besucher in einen Tanzrausch zu versetzen. Bei der zweiten Veranstaltung ein Jahr später kamen schon über 5.000 Gäste, und es traten – mit Hilfe des Goethe-Instituts – die deutschen DJs "Triple R" und "Bleed" auf. Aus dieser Begegnung ging ein Kontakt der Chilenin Alejandra Iglesias alias "Miss Dinky" zum deutschen Label "Traum" hervor, auf dem sie 2001 ihre CD "Melodías Venenosas" veröffentlicht hat, eine Mischung aus *Ambient*- und *Dancetracks*. Sie lebt genau wie ihr Kollege "DJ Mendez" momentan nicht in Chile. 1998 eröffneten einige DJs in Santiago die erste DJ-Schule, deren Kurse seither von 130 Schülern absolviert worden sind (<[www.djshopping.cl](http://www.djshopping.cl)>; Ponce 1998: 133). Ein gelungenes deutsch-chilenisches Projekt ist "Señor Coconut". Der in Santiago lebende deutsche DJ Uwe Schmidt alias "Atom Heart" hat auf "El Baile Alemán" zehn Stücke der deutschen Kultband "Kraftwerk" im *cumbia*- und *merengue*-Stil aufgenommen. Das sehr tanzbare Ergebnis verbuchte im Jahr 2000 internationalen Erfolg.

#### 4. Chilenische Musik im Internet

FONDART hat Anfang 2001 einen Vertrag mit dem chilenischen Telekommunikationsunternehmen ENTEL unterzeichnet, um die Verbreitung chilenischer Musik über das Internet zu fördern. Doch auch jetzt schon gibt es viele Websites, die sich mit chilenischer Musik befassen und so zu ihrer größeren Verbreitung beitragen können.

Auf den Seiten des Erziehungsministeriums (<[www.mineduc.cl](http://www.mineduc.cl)>) wird über offizielle Programme und die Förderung des Musiklebens berichtet, die Kulturzeitschrift *Vistazos* ist hier *online* verfügbar. Es gibt *Websites* zum chilenischen Rock (<<http://www.rockprogresivo.com/progchile.htm>>), (<[www.chilerock.cl](http://www.chilerock.cl)>) und zum Jazz (<<http://www.chilejazz.cl>>). Viele Gruppen haben eigene *Sites* mit Informationen zu ihrem Werdegang, so zum Beispiel "Inti-Illimani" (<<http://www.inti-illimani.cl/contenido.html>>) oder das "Orquesta Moderna" (<<http://www.orquesta-moderna.cl>>). Die Jahrgänge 1996-2001 der *Revista Musical Chilena* finden sich unter <<http://www.scielo.cl>>, MP3-Dateien chilenischer Musik können unter <<http://www.mp3palace.cl>> heruntergeladen werden. Unter <<http://www.ebe-online.de/home/rschulz/Seiten/autor-seiten/musik/musik.html>> findet sich ein Lexikon zu chilenischen Instrumenten, Tanz- und Liedformen, Fotos der

Instrumente und Klangbeispiele gibt es unter <<http://www.dic.uchile.cl/~instrum/>>. Zonalatina bietet eine riesige *Linkliste* zur lateinamerikanischen Musik (<<http://www.zonalatina.com/Zlmusic.htm>>) darunter viele *Links* zu Chile. Unter <<http://www.musica.cl/>> erreicht man ein *Webportal* mit Informationen zu allen modernen Musikrichtungen.

## 5. Chiles Musikmarkt im Kontext

### 5.1 Der chilenische Musikmarkt

Chile ist im Vergleich zu Argentinien, Brasilien und Mexiko ein relativ kleiner Markt. Der Umsatz betrug 1999 76,2 Millionen US\$, verkauft wurden 4,8 Millionen CDs und 3,4 Millionen MCs. Auch hier wird der Markt von den „Majors“ beherrscht, fast alle nationalen Pop- und Rock-Stars sind dort unter Vertrag: Nicole bei „BMG“ – ihr 94er Album „Esperando Nada“ verkaufte sich 80.000 Mal in Chile –, der Balladensänger Alberto Plaza bei „EMI“, die Rockgruppen „Los Tres“ bei Sony („Unplugged“ verkaufte sich 125.000 Mal) und „La Ley“ bei „Warner“ (Yúdice 1999: 204f.; SGAE 2000: 139). Der Marktanteil nationaler Interpreten betrug 1996 etwa 26%. Das ist eine Verschlechterung gegenüber früheren Jahren, 1972 lag er noch bei 30%. Somit läuft die Entwicklung in Chile dem o.g. internationalen Trend entgegen (Yúdice 1999: 205; García 1984: 318).

Die Geschichte der transnationalen Musikfirmen in Chile beginnt in den vierziger Jahren, zuvor hatte es nur eine unbedeutende Herstellung von Schellackplatten gegeben. „RCA Víctor“ kam als erstes Unternehmen ins Land und baute auch das erste Aufnahmestudio. Kurz darauf folgten „EMI“ „Odeon“ und „Phillips“. Zunächst wurden nur Opern produziert, bald aber auch Popular-Musik von den „Cuatro Huasos“, „Chilote Campos“ und von den „Hermanas Parra“ (Violeta und Hilda). Der Verkauf von Schallplatten schnellte in den fünfziger Jahren in die Höhe, weil die neuartigen Vinyl-Schallplatten und die nun im Land hergestellten Musikboxen billiger wurden. Folkloresänger wie Pedro Messone und Tito Fernández standen bei „RCA Víctor“ ebenso unter Vertrag wie die Tanzorchester „Los Caribe“, „Los Peniques“ und „Pachuco y La Cubanacán“ und auch die ersten Rock ’n’ Roll-Gruppen.<sup>23</sup>

Mit der Verstaatlichung des Labels „RCA-Víctor“ durch die Regierung Allende erhielt 1970 das Unternehmen *Industria de Radio y Televisión* (IRT) die Hoheit über einen Back-Katalog mit rund 2.000 Aufnahmen von nationa-

<sup>23</sup> Vgl. „La Resurrección de la RCA Víctor“ 4/2001 ; <[www.chilejazz.cl](http://www.chilejazz.cl)>.

len Künstlern (Violeta Parra, “Los Mac’s” etc.). Nach dem Militärputsch wurde “IRT” privatisiert, das vorhandene musikalische Material – soweit nicht zerstört – jedoch nicht mehr genutzt und vergessen. Ein Wiederbelebungsversuch 1978 scheiterte an der Wirtschaftskrise Anfang der achtziger Jahre. Es wurden keine Platten mehr gepresst, nur noch Kassetten hergestellt. “RCA” wurde von “BMG” aufgekauft, jedoch nicht der nationale Katalog. Diesen erwarb “ARCI Music”, dessen Chef, David Yáñez, es sich zur Aufgabe gemacht hat, einen Teil der alten Aufnahmen zu katalogisieren, zu restaurieren und zu veröffentlichen.<sup>24</sup>

Neben den großen *Labeln* behaupteten sich immer nur wenige kleine Firmen. In den fünfziger Jahren erschienen etliche Rock ‘n’ Roll-Singles auf unabhängigen Mini-*Labeln*, unter Allende war “DICAP” erfolgreich, und während der Diktatur wurde “Alerce” ins Leben gerufen. Auf die beiden letzteren werde ich später noch eingehen.

Nach dem Ende der Herrschaft Pinochets entstanden viele kleine Musikfirmen in den verschiedenen Nischen. Das *Label* “Inferno Records” (1990-1997) war zum Beispiel vor allem für Heavy Metal-Produktionen bekannt. Nach seinem Konkurs musste es einen Großteil der Werke seiner Interpreten an “BMG” verkaufen (SGAE 2000: 102). Das *Label* “Jazzmanía” kümmert sich um Jazz-, “Fusión” um Rockgruppen. Musik von chilenischen Künstlern zu produzieren, war immer mit einem ökonomischen Risiko verbunden, weswegen die internationalen Firmen kaum Interesse an der Förderung nationaler Künstler zeigten. Als garantiertes Verkaufsminimum legten sie für Chile 5.000 Einheiten fest, so dass viele Musikrichtungen – Neue Konzertmusik, Jazz, etc. – von vornherein ausschieden (Vera Rivera 1999; <www.scielo.cl>).

Eine wichtige Rolle bei der Unterstützung nicht kommerzieller klassischer Musik spielen öffentliche oder private Institutionen. Die 1936 gegründete *Asociación Nacional de Compositores* (ANC) rief zur Herstellung und Distribution von Aufnahmen Neuer Konzertmusik 1987 die Firma “SVR Producciones” ins Leben, das *Instituto de Extensión Musical* (IEM) der *Universidad de Chile* gab von 1940 bis 1974 Partituren und Schallplatten heraus. ANACRUSA, eine private Initiative von Musikern und Musikwissenschaftlern, kümmerte sich seit 1984 um die Belange der Neuen Konzertmusik (Vera Rivera 1999; <www.scielo.cl>).

<sup>24</sup> Vgl. SGAE, S. 104/Salas Edwards/“La Resurrección de la RCA Victor” 4/2001 (<www.chilejazz.cl>).

Der Anteil der Piraterie am Musikmarkt wird in Chile auf 10-30% geschätzt. Das ist im lateinamerikanischen Vergleich eher wenig, aber genug, um auf der *Watch List* der *International Intellectual Property Alliance* (IIPA) zu stehen. Raubkopien finden sich auf den Märkten aller großen Städte, vor allem das private Raubkopieren nimmt dramatisch zu. Die Verkaufszahlen von Tonträgern nahmen von 1999 bis 2000 um 40% ab, der finanzielle Verlust wird für das Jahr 2000 auf rund fünf Millionen US\$ geschätzt. Im selben Jahr führte die Polizei über 200 Aktionen gegen professionelle Piraten durch, 70 Anklagen ergaben elf Verurteilungen. Das Justizsystem ist zu langsam, die Polizei überbeschäftigt und unterbezahlt und das Urheberrechtsgesetz veraltet (1970). Außerdem sind die Grenzkontrollen zu lasch, so dass Piratenprodukte unbemerkt ins Land kommen können.

Chile hat die Urheberrechts-Verträge der *World Intellectual Property Organisation* (WIPO) noch nicht ratifiziert, weswegen die IIPA der US-Regierung empfiehlt, Urheberrechtsfragen mit in die Verhandlungen über eine gemeinsame Freihandelszone aufzunehmen (IIPA 2001: 286-290). Auch das Welturhebertreffen, das im September 2000 in Santiago stattgefunden und sich mit den Problemen der Globalisierung, der Informationsgesellschaft und dem globalen Schutz des Urheberrechts befasst hat, konnte den Prozess nicht beschleunigen (*GEMA Nachrichten* 162/2001).

### 5.2 Der regionale Zusammenhang

Der internationale Musikmarkt (Umsatz 2000: 36,9 Milliarden US\$) wird (noch) von fünf *Majors* ("BMG", "Sony", "EMI", "TimeWarner", "Polygram/Universal") beherrscht. Rund 90% aller Tonträger werden von diesen Giganten hergestellt und/oder weltweit vertrieben. Auch in Lateinamerika haben sie den Markt unter sich aufgeteilt (Tabelle 2). Für kleine Firmen bzw. Label bleiben nur Nischenmärkte oder die Vorarbeit für die *Majors* übrig. Auf der Rangliste der Absatzmärkte für Tonträger nimmt Lateinamerika (Umsatz 1999: 1,89 Milliarden US\$) nach Auskunft der *International Federation of the Phonographic Industry* (IFPI) einen abgeschlagenen vierten Platz ein, nach Nordamerika, Europa und Asien. Und das, obwohl der lateinamerikanische Markt (Tabelle 1) in den Jahren von 1994 bis 1997 ein enormes Wachstum aufwies, vor allem seit dem internationalen Erfolg lateinamerikanischer Musik seit etwa 1996/97, der im achtfachen "Grammy"-Gewinn "Santanas" 1999 und der Schaffung der jährlichen "Latin Grammy"-Verleihung gipfelte.

Ein weiterer Grund für das Wachstum in dieser Zeit war sicherlich der Preisverfall im Bereich der Unterhaltungselektronik seit 1994, besonders in Brasilien, wo fast die Hälfte aller Tonträger auf dem Kontinent abgesetzt wird. 1997/98 stagnierte die Wachstumskurve aufgrund der Wirtschaftskrisen in Lateinamerika und Asien (IFPI 1999). Denn besonders in der Dritten Welt sind es “die Konsumgütermärkte, die schnell und heftig auf Krisen reagieren”, wie André Midani, Präsident von “Warner Music Latin America”, in einem Interview erklärte (Yúdice 1999: 188). Eine Entwicklung, die sich auch 1999 und 2000 in einem rund einprozentigen Rückgang des Umsatzes bemerkbar machte, nicht zuletzt wegen der *On-* und *Offline-*Piraterie: Der weltweite Verkauf von CD-Rohlingen stieg laut IFPI im Jahr 2000 beispielsweise um 80% an. Im ersten Halbjahr 2001 betrug der Umsatzrückgang in Lateinamerika sogar 20% (IFPI 1999; 2001: 3; siehe auch <www.ifpi.org>).

**Tabelle 1: Tonträgerabsatz der wichtigsten lateinamerikanischen Märkte 1999 (in Mio. Stück)**

Land/Tonträger	MC	CD	Umsatz (in Mio. US\$)	Anteil an gesamt LA (in %)
Argentinien	5,5	17,3	270,4	14,3
Brasilien	0,4	96,6	668,4	35,3
Chile	3,4	4,8	76,2	4,0
Kolumbien	1,4	13,2	109,9	5,8
Mexiko	19,7	52,9	626	33,1
Venezuela	0,2	4,2	52,9	2,8

Quelle: IFPI. MC = Musikkassette, CD = Compactdisc.

Um ihre Position auf den nationalen Märkten Lateinamerikas zu verbessern – sie verkaufen bisher im Durchschnitt nur 80% der Tonträger dort – haben fast alle *Majors* nationale Ableger gegründet. So werden sie zu “nationalen” Konkurrenten für die wenigen verbliebenen “Indies” (*Independent*), kleinen nationalen *Labels*, die kein globales Kapital besitzen, um im Wettbewerb auf Dauer zu bestehen. Fast alle bekannten lateinamerikanischen Musiker sind inzwischen bei einem der *Majors* unter Vertrag: “Los del Río” (Mexiko) bei “BMG International”, wie auch Nicole (Chile). “Polygram Latino” hat mit Mercedes Sosa (Argentinien), “Control Machete” (Mexiko) und Chico César (Brasilien) unter anderen drei Superstars an Bord, während

“EMI/Warner” mit den “Enanitos Verdes” (Argentinien), “Maná” und Luis Miguel (Mexiko) aufwarten kann. Bei “Sony” schließlich sind Shakira (Kolumbien) und José Luis Rodríguez (Venezuela) zu Hause (Yúdice 1999: 210ff.). Den *Majors* ist klar geworden, dass das wirtschaftliche Potential eines Landes nur dann voll ausschöpfbar ist, wenn die nationalen kreativen Ressourcen dieses Landes erschlossen werden. Gleichzeitig entwickeln sich die *Majors* immer mehr zu Multimedia-Unternehmen, die ihre Produkte global mehrfach verwerten. So wird ein Hit wie “La vida loca” von Ricky Martin weltweit nicht mehr nur als Tonträger in den eigenen Musikgeschäften vermarktet, sondern auch als Videoclip in den eigenen TV-Stationen, als DVD oder neuerdings auch als MP3-File über das Internet (Smudits 1998: 40).

Die “Indies” dienen fast nur noch dazu, Künstler zu entdecken, sie national bekannt zu machen und dann an die *Majors* weiterzureichen. Sie haben nicht die ökonomische Kraft, ihre Talente international zu vermarkten. Auch erreichen sie nicht die Absatzzahlen, die notwendig sind, um die Kosten für ein aufwendig produziertes Album hereinzuholen. “Indies” überleben nur in speziellen Nischen (Techno, Darkmetal etc.), die allerdings in Lateinamerika nicht die Rolle spielen, die sie auf dem europäischen Markt einnehmen. Hoffnungen setzen alle “Indies” neuerdings auf das Internet, das eine weltweite Direktvermarktung ohne hohe Kosten ermöglicht. Aber noch beträgt die Distribution von Musik über das Netz gerade mal zwischen 1 und 2% des gesamten Musikmarktes, auch wenn dieses Thema durch die Prozesse der Musikindustrie gegen Onlineanbieter wie “Napster” oder “MP3.com” lange die Medien beherrschte (Eßer 2000).

**Tabelle 2: Aufteilung der wichtigsten lateinamerikanischen Märkte in % (1996)**

Land/Label	BMG	EMI	Polygr./Univ.	Sony	Warner	Indies
Argentinien	20	19	19	24	13	5
Brasilien	13	16	20	17	15	19
Chile	18	20	18	24	17	3
Kolumbien	13	8	11	28	4	36
Mexiko	16	13	14	18	13	26
Venezuela	12	9	41	29	8	1

Quelle: IFPI/Yúdice (1999).

Die 80% Umsatzanteil der *Majors* in Lateinamerika werden im Gegensatz zu den vorherigen Jahrzehnten heute nur noch zu rund einem Drittel mit einem internationalen (angelsächsischen) Repertoire erzielt (Tabelle 3). Nationale und regionale Interpreten garantieren inzwischen die Absatzzahlen, nicht zuletzt ein Erfolg des Fernsehsenders MTV-Latina.<sup>25</sup> Einem Report der IFPI zufolge hat sich der Anteil von nationalen Interpreten an der internationalen Musikproduktion zwischen 1991 und 2000 von 58 auf 68% erhöht (<www.ifpi.org>).

**Tabelle 3: Verkäufe nach Repertoire in % (1996)**

Land/Repertoire	National	Regional	Angloamerikanisch
Argentinien	30	32	38
Brasilien	65	--	35
Chile	26	38	36
Kolumbien	30	45	25
Mexiko	47	20	33
Venezuela	37	35	28

Quelle: Yúdice (1999).

Piraterie als internationales Problem bereitet der Musikindustrie auch in Lateinamerika Kopfschmerzen. Trotz verschärfter Maßnahmen der *Federación Latinoamericana de Productores de Fonogramas* (FLAPF) in Zusammenarbeit mit den Sicherheitsbehörden betrugen die Verluste durch Raubkopien 1999 geschätzte 1,15 Milliarden US\$ nur für US-*Copyrights* (weltweit: 4 Milliarden US\$). Einer der größten Absatzmärkte für illegale Tonträger ist Brasilien, mit einem Marktanteil von rund 50%. So wurden dort 1996 rund 70 Millionen Kassetten als Raubkopien verkauft. Bei zunehmender Armut großer Bevölkerungsteile finden Kassetten für zwei oder drei Dollar reißenden Absatz. In den vergangenen drei Jahren ist der Anteil von illegalen CDs erheblich angestiegen. Das liegt einerseits an den privaten Raubkopien, wie auch an neu errichteten illegalen Kopierwerken südostasia-

<sup>25</sup> "MTV Latina" mit Sitz in Miami nahm 1993 seinen Betrieb auf. Von seinem "neutralen" Sitz aus, strahlte es zunächst ein gesamtlateinamerikanisches Programm aus. 1996 wurde es zweigeteilt, in ein Programm für Mexiko, Zentralamerika und die Karibik und ein weiteres für Argentinien, Chile und den Rest Südamerikas. "MTV-Latina" hatte 1997 mehr als sieben Millionen Abonnenten in Lateinamerika und den USA (200.000).



tischer Verbrecherkartelle in Lateinamerika (Yúdice 1999: 222-227; IFPI 2001: 4f.).

Die beiden größten Zentren Lateinamerikas zur Herstellung von Raubkopien befinden sich in Mexiko City (*Barrio de Tepito*) und in Paraguay an der Grenze zu Brasilien. Dort hatte die südostasiatische Musikmafia, die das Land bisher nur zur Durchschleusung von Raubkopien benutzt hatte, in Ciudad del Este zwei Fertigungsstätten errichtet, die bis zu 40 Millionen CD-Kopien jährlich produzieren konnten. Diese wurden 1999 von den Sicherheitsbehörden entdeckt und geschlossen. Das hat allerdings zur Folge, dass die Piraten nun in vielen kleinen Betrieben weitermachen. Der Marktanteil illegaler Tonträger beträgt in Paraguay 95%. Auch in Mexiko war den Fahndern Erfolg beschieden: Sie knackten im Sommer 2000 einen Ring von Musikpiraten, der rund 20 Millionen illegale CD's jährlich herstellte (<www.ifpi.org>).

## 6. Musik, Staat und Gesellschaft

Das chilenische Erziehungssystem stammt aus der Mitte des 19. Jahrhunderts und zählt zu den besseren in Lateinamerika, einem Kontinent, dessen öffentliche Bildungssektoren in der Regel zu den miserabelsten der Welt gehören. Seit 1928 sind acht Schuljahre für alle Kinder zwischen sechs und 14 Jahren obligatorisch, die Lehrmittelfreiheit ist garantiert. Rund 85% der Kinder besuchen heute eine weiterführende Schule. Die Alphabetisierungsrate liegt bei 94%, einem der höchsten Sätze in Lateinamerika. In den neunziger Jahren startete die Regierung eine Bildungsreform und verdoppelte ihre Ausgaben auf diesem Gebiet. Es wurde vor allem versucht, ärmeren Schichten den Zugang zur Bildung zu erleichtern, da das Gefälle zwischen dem öffentlichen und privaten Bildungssektor enorm ist. Rund 7% des BIP Chiles gehen in den Bildungssektor, wovon allerdings nahezu die Hälfte des Betrages von Eltern stammt, die die Gebühren für Privatschulen zahlen. Kritiker beklagen, dass das Ausbildungsniveau trotz der Anstrengungen immer noch zu niedrig ist.<sup>26</sup>

Die Musikausbildung beschränkte sich bis Mitte des 19. Jahrhunderts auf wenige Privatschulen für Kinder begüterter Eltern. 1849 öffnete das *Conservatorio Nacional de Música* seine Pforten. Sein Anliegen war es, die Musik dem Volke näher zu bringen. Neben der Ausbildung an Instrumenten bekamen die Schüler auch Ansätze von Musikgeschichte und -theorie vermittelt

<sup>26</sup> Vgl. "Back to School Education in Chile", in: *The Economist*, 16.6.2001, S. 58.

(Pereira Salas 1982: 243). Im Erziehungswesen erfolgte der nächste große Schritt erst in den zwanziger Jahren des folgenden Jahrhunderts, als sich die Universität Chile der Musikausbildung öffnete. Die *Universidad Católica de Chile* hat erst seit 1960 eine Abteilung für Musik. In den öffentlichen Schulen blieb der Musikunterricht bis in die fünfziger Jahre ein Stiefkind. Er war im Durchschnitt auf weniger als eine Stunde pro Woche begrenzt, Lehrpläne gab es keine. So verließen die meisten Schüler die Schule im festen Glauben, „die Musik sei ein Zeitvertreib, ohne Wichtigkeit und nicht Wert Energie in sie zu investieren“ (*Revista Musical Chilena* Nr 3, 1945: 3-6).

Nach dem Vorbild der USA führten die Universität Chile und das Erziehungsministerium 1942 so genannte *conciertos educacionales* in Chile ein. Bekannte Orchester gaben Gratis-Konzerte für Schüler, bei denen Fragen beantwortet wurden und deren Partituren zuvor im Unterricht behandelt worden waren (Salas 1945: 23). Diese Initiative ging auf das *Ley de la Música* zurück, welches seit 1940 das Verhältnis von Staat und Musik regelte. Dieses Gesetz wurde 1974 von den Militärs gestrichen und die im Erziehungsministerium existierende Abteilung für Musikerziehung, die sich um die Fortbildung von Musiklehrern und die Verbreitung von Folkloremusik kümmerte, aufgelöst. Nach der Rückkehr zur Demokratie wurde eine Bildungsreform in Gang gesetzt, die auf die Kritik der Musikschaaffenden traf, da sie im musikalischen Bereich wenig änderte. Die Musikerziehung blieb nach ihrer Ansicht mangelhaft. Auch weiterhin können sich nur begüterte Familien eine gute Musikerziehung leisten, und zwar auf einer der vielen neuen Privatschulen, wie der *Escuela Moderna de Música* und der *Escuela Internacional de Música* (Cárdenas 2001).

Trotz einer schlechten wirtschaftlichen Lage hat sich die Situation für den Musiksektor verbessert. Im Regierungsprogramm 2000 bis 2006 kündigte Präsident Ricardo Lagos an, den Kulturinstitutionen und der Ausbildung mehr Geld zukommen zu lassen. Außerdem wurde ein Programm zur Unterstützung kommunaler Kulturzentren<sup>27</sup> entwickelt und neben FONDART ein weiterer staatlicher Fond gegründet, der Mittel für Künstlerstipendien bereitstellen soll. Der *Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura* (FONDART) finanziert Projekte auf nationaler und regionaler Ebene. Geschaffen 1992

<sup>27</sup> Gefördert werden vor allem die so genannten *cabildos*. Ursprünglich kleine Selbsthilfegruppen auf lokaler Ebene, sind sie seit Anfang 1999 auf Anregung der Kulturabteilung des Erziehungsministeriums landesweit neu entstanden, um die traditionelle Kultur zu erhalten und zu verbreiten. Zum nationalen Treffen Anfang 2000 kamen Abgesandte von 581 *cabildos* aus dem ganzen Land nach Santiago.

von dem damaligen Erziehungsminister Ricardo Lagos, hat der Fond in den neun Jahren seines Bestehens über 480 Projekte mit einem Finanzvolumen von etwa 1,5 Milliarden Pesos gefördert.<sup>28</sup>

1996 hat die Kulturabteilung des Erziehungsministeriums die Initiative für ein neues "Musikgesetz" auf den Weg gebracht, mit dem Ziel, die Verbreitung und Produktion nationaler Musik zu verbessern. In Artikel 1 heißt es: "El Estado de Chile reconoce como requisito esencial para la preservación de la identidad cultural [...] la música nacional". Mit dem Gesetz, das bereits von der Abgeordnetenkammer des Parlaments verabschiedet ist, wird auch ein jährlicher Musikwettbewerb mit Preisverleihung ins Leben gerufen. Die Preisträger waren 1999: Pedro Yañez (Folklore), Pablo Herrera (Populärmusik) und Jaime de la Jara (Klassik). Schon vor der Verabschiedung des Gesetzes wurde 1998 mit der Herausgabe von Partituren chilenischer Komponisten begonnen. Finanziert werden auch Projekte wie die Erstellung und Herausgabe eines Kulturatlas Chiles sowie die Produktion von CDs. Gemeinsam mit der *Sociedad Chilena del Derecho de Autor* (SCD) richtete das Ministerium das Festival "El Sonido de Chile" aus, um der nationalen Musik einen neuen Impuls zu geben, und fördert seit 1992 ein Projekt zur Rettung und Digitalisierung der Tonträgerarchive verschiedener Institutionen.<sup>29</sup>

Die Präsenz nationaler Künstler in den chilenischen Massenmedien ist gering. Etwa 9% der Sendezeit aller TV- und Radiostationen sind dieser Musik gewidmet. In Chile konzentrieren sich die Massenmedien in den Händen weniger Unternehmer. Die beiden größten Presse-Unternehmen sind *El Mercurio*, das sich seit 1875 im Besitz der Familie Edwards befindet, und die Aktiengesellschaft COPESA. Beiden gehören auch Radio- und Fernsehstationen. Trotz der weitgehenden Wiederherstellung der Meinungs- und Pressefreiheit nach 1990 hat diese Machtkonzentration eine Art Zensur zur Folge.<sup>30</sup> Interpreten, die eine andere als die in den Medien vorherrschende politische Meinung vertreten, werden ignoriert. Der wirksamste Zensor ist jedoch auch in Chile der Profit. Musik, die nicht kommerziell verwertbar ist, wird selten oder gar nicht gesendet. Waren jahrhundertlang politische

---

<sup>28</sup> Vgl. <www.mineduc.cl> (Erziehungsministerium; Zeitschrift *Vistazos*).

<sup>29</sup> Vgl. <www.mineduc.cl> (Erziehungsministerium; Zeitschrift *Vistazos*); Merino (1997: 81).

<sup>30</sup> Vgl. <www.mineduc.cl> (Erziehungsministerium; Zeitschrift *Vistazos*); Delgado Rühl (1994).

Machthaber für die Zensur zuständig, so hat dies heute weitestgehend die Musikindustrie im Verbund mit den Medien übernommen (Pieper 2000: 12).

Im März 2001 wurde Chile von *Human Rights Watch* in ihrem Jahresbericht als das Land Lateinamerikas (mit Ausnahme Kubas) mit der schlechtesten Bilanz in Sachen Meinungsfreiheit eingestuft. Dazu passt, dass Luis Sepúlveda die Zeitung *El Mercurio* als "das Sprachrohr der vierzig mächtigsten Familien und ihrer ausländischen Partner" bezeichnet (Sepúlveda 2001).

Die erste Publikation, die sich mit Musik beschäftigte – *Semanario Musical* – gab 1852 der Musiker José Zapiola mit einigen Freunden heraus (Bustos 1988: 27). Heute gibt es einige Publikumszeitschriften, die sich mit Musik beschäftigen (*Chilerock* etc.). Konstant seit 1945 erscheint die von der Universität Chile herausgegebene *Revista Musical Chilena*, eine sehr anspruchsvolle Publikation, die sich allerdings erst in den neunziger Jahren für Stile wie Jazz oder Rock öffnete.

## 7. Schlussbetrachtung

Chiles Musikgeschichte war und ist geprägt von ausländischen Einflüssen. Waren es zunächst die Spanier, die ihre Musik in die Kolonie brachten, so beeinflussten im 19. Jahrhundert die deutsche, die französische und die italienische Musik die klassischen Kompositionen. Auch in der folkloristischen Musik kamen die Anregungen – abgesehen von der lange ignorierten indigenen Musik – von außen. Chiles Nationaltanz, die *cueca*, stammt ursprünglich aus Peru. Erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts kristallisierte sich ein Nationalgefühl in der Musik heraus, das zu einer Beschäftigung mit der Folkloremusik und der Musik der indigenen Bevölkerung führte. Aber erst die *Nueva-Canción*-Bewegung verankerte viele Elemente chilenischer Musik im Bewusstsein der Bevölkerung.

Unter den Folgen des Militärputsches 1973 hatte auch die Musikwelt zu leiden. Künstler wurden ermordet oder gingen ins Exil, es folgte eine Zeit geringer Aktivität. Erst seit Mitte der achtziger Jahre kehrten in größerem Umfang Kreativität und Mut zu den Musikern und Komponisten zurück. Seit der Rückkehr zur Demokratie normalisiert sich auch das Musikleben wieder. Internationale Künstler haben über die Massenmedien und das Internet Einzug in die Hitparaden und die Wohnzimmer gehalten, Jazz und Rock – in Chile wie anderswo US-amerikanisch und europäisch geprägt – gehören genauso zum musikalischen Spektrum wie Oper und Kammermusik. Der Staat fördert nationale Musikprojekte und unterstützt die Verbesserung der

Musikausbildung. Aber es geschieht noch nicht genug, um die eigene Musik zu erhalten und zu fördern. Indigene Instrumente zu verwenden oder historische Aufnahmen zu retten reicht nicht aus, um den Menschen ihr eigenes Kulturgut ins Bewusstsein zu rufen. Der Musikunterricht muss verbessert werden und ohne zusätzliche Kosten für alle zugänglich sein. Nicht zuletzt sollte die Regierung sich dafür entscheiden, im Gedenken an die ermordeten Musiker unter Pinochet Straßen, Plätze oder Orte nach ihnen zu benennen (Guerra 2001). Eine kleine Geste, die aber in den Köpfen der Menschen viel bewegen kann.

### Literaturverzeichnis

- Alarcón Díaz, Víctor (2001): "Crece Cantando: Una Visión Hacia el Futuro de la Música Coral en Chile". In: *Revista Musical Chilena*, Nr. 195, <www.scielo.cl>, S. 70-72.
- Aracena, Beth K. (1997): "Viewing the Ethnomusicological Past: Jesuit Influences on Araucanian Musik in Colonial Chile". In: *Latin American Music Review*, Bd. 18, Nr. 1, S. 1-29.
- Araya Salamanca, Cristian (1998/99): "El Nuevo Rock de Chile". In: *Matices*, Nr. 20, S. 47.
- Bodenhöfer, Andreas (1987): "Schreiben mit unsichtbarer Tinte. Neue Musik im heutigen Chile". In: *MusikTexte*, Nr. 20, S. 17-19.
- Bustos, Raquel (1988): "La Musicología en Chile: La Presente Década". In: *Revista Musical Chilena*, Nr. 169, S. 27-36.
- Cánepa, Gina (1987): "Violeta Parra and Los Jaivas: Unequal Discourse or Successful Integration?". In: *Popular Music* 6/2, S. 235-240.
- Cárdenas, Guillermo (2001): "El Canto de los Niños y la Reforma Educativa". In: *Revista Musical Chilena*, Nr. 195, <www.scielo.cl>, S. 72-74.
- Coriún Aharonián, Leon (1998): "Erneuerung aufgegebenen Traditionen. Das 13. Festival Chilenischer Musik in Santiago de Chile". In: *MusikTexte*, Nr. 75, S. 96-97.
- Dannemann, Manuel (1977): "The Musical Traditions of the Indigenous Peoples of Chile". In: *The World of Music*, Nr. 3-4, S. 104-120.
- Delgado Rühl, Astrid (1994): "Massenmedien in Chile". In: Wilke, Jürgen (Hrsg.): *Massenmedien in Lateinamerika* Bd. II. Frankfurt/Main, S. 13-104.
- Delgado Rühl, Astrid/Haarhoff, Heike (2001): "Noch gelten die alten Gesetze". In: *journalist* Nr. 7, S. 72-74.
- Díaz, Clara (1994): *Sobre la guitarra, la voz*. La Habana.
- Díaz, Enrique (Interview). Chilenischer Bassist und Komponist, lebt seit 1987 in Deutschland.
- Eßer, Klaus (1999): *Institutioneller Wandel unter Globalisierungsdruck. Überlegungen zu Aufbau und Koppelung von Nationalstaat und Marktwirtschaft in Chile*. Berlin.
- (2000): <music-and-sound.de>. Musik im Internet, Köln.

- Fairley, Jan (1985): "Annotated Bibliography of Latin-American Popular Music with Particular Reference to Chile and to 'Nueva Canción'". In: *Popular Music* 5, S. 305-356.
- (2000): "Chile/Latin America – Nueva Canción: An Uncompromising Song". In: Broughton, Simon/Ellingham, Mark (Hrsg.): *The Rough Guide World Music*, Bd. II: *Latin and North America, Caribbean, India, Asia and Pacific*. London, S. 362-371.
- Fumarola, Martín Alejandro (1999): "Electroacoustic Music Practice in Latin America: An Interview with Juan Amenábar". In: *Computer Music Journal*, Nr. 23/1, S. 41-48.
- García, Fernando (1984): "En Torno a la Difusión y el Lenguaje Musical". In: Gómez García, Zoila (Hrsg.): *Musicología en Latinoamérica*. La Habana, S. 308-322.
- Gómez, Ana Lorena/González, Gabriel (2000): "31 Años Contra el Olvido. El Conjunto Chileno Congreso de Visita en Colonia". In: *Matices*, Nr. 27, S. 62-63.
- González, Juan Pablo (1989): "Inti-Illimani and the Artistic Treatment of Folklore". In: *Latin American Music Review*, Bd. 10, Nr. 2, S. 267-286.
- (1998): "Chile". In: Olsen, Dale A./Sheehy, Daniel E. (Hrsg.): *South America, Mexico, Central America, and the Caribbean. The Garland Encyclopedia of World Music*, Bd. 2. New York, S. 356-375.
- Guarda, Ernesto (2001): "El Canto Coral en el Sur de Chile". In: *Revista Musical Chilena*, Nr. 195, <www.scielo.cl>, S. 69-70.
- Guerra, Roberto (2001): "Lied wie schlecht du klingst ... Chiles Erinnerungspolitik steckt immer noch in den Kinderschuhen". In: *Lateinamerika-Nachrichten*, Nr. 324, S. 7-9.
- Günther, Robert (1982): "Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert – Tendenzen und Perspektiven". In: Günther, Robert (Hrsg.): *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert*. Regensburg, S. 9-19.
- Horn, David (1987): "Inti-Illimani". In: *Popular Music* 6/2, S. 241-246.
- IFPI (International Federation of the Phonographic Industry) (1999): *World Sales of Recorded Music 1999* (<www.ifpi.org>).
- (2001): *IFPI Music Piracy Report 2001* (<www.ifpi.org>).
- IIPA (International Intellectual Property Alliance) (2001): "Chile". In: *International Intellectual Property Alliance, Special 301 Report*, S. 286-291.
- Jara, Joan (2000): *Das letzte Lied – Das Leben des Victor Jara*. München.
- Linares, María Teresa (1974): *La Música y el Pueblo*. La Habana.
- Lindig, Wolfgang (Hrsg.) (1986): *Lexikon der Völker – Regionalkulturen in unserer Zeit*. München.
- Ludwig, Egon (2001): *Música Latinoamericana. Lexikon der lateinamerikanischen Volks- und Populärmusik*. Berlin.
- Manns, Patricio (1987): "The Problems of the Text in Nueva Canción". In: *Popular Music* 6/2, S. 191-195.
- Matthey Correa, Gabriel (1997): "Mi Relación con la Música Chilena de los Años 50". In: *Revista Musical Chilena*, Nr. 187, <www.scielo.cl>, S. 60-62.
- (1998): "Señales de (Re)Activación de la Música Contemporánea en Chile". In: *Revista Musical Chilena*, Nr. 189, <www.scielo.cl>, S. 5-8.
- Menanteau, Álvaro (1996): *Historia del Jazz Cileño* (<www.chilejazz.cl>).

- Merino, Luis (1997): Tradición y Modernidad: "El Desafío del Rescate, la Preservación, la Restauración y la Documentación de la Creación Musical Chilena". In: *Revista Musical de Venezuela*, Nr. 34, S. 77-82.
- Núñez, Pedro (1945): "Pedro Humberto Allende. Apuntes para una Semblanza". In: *Revista Musical Chilena*, Nr. 3, S. 15-18.
- Orrego-Salas, Juan (1997): "La década 1950-60 en la música chilena". In: *Revista Musical Chilena*, Nr. 187, <www.scielo.cl>, S. 42-45.
- Pereira Salas, Eugenio (1982): "La Vida Musical en Chile en el Siglo XIX". In: Günther, Robert (Hrsg.): *Die Musikkulturen Lateinamerikas im 19. Jahrhundert*. Regensburg, S. 237-259.
- Pieper, Werner (2000): "No Fun – eine Einleitung". In: Pieper, Werner (Hrsg.): *Verfemt, verbannt, verboten. Musik und Zensur. Weltweit*. Löhrbach, S. 11-12.
- Ponce, David (1998): "Santiago de Chile, Nuevo Extremo del Rock en Español". In: *Zona de Obras Especial*, Nr. 5, S. 132-139.
- Robertson, Carol E. (1998): "Mapuche". In: Olsen, Dale A./Sheehy, Daniel E. (Hrsg.): *South America, Mexico, Central America, and the Caribbean. The Garland Encyclopedia of World Music*, Bd. 2. New York, S. 232-239.
- Rojas Martorell, Gabriel (2001): "La Música en el Norte de Chile". In: *Revista Musical Chilena*, Nr. 195, <www.scielo.cl>, S. 67-68.
- Salas Edwards, Rosario (2001): "Problemática de la Música Popular en Chile". In: *Revista Musical Chilena*, Nr. 195, <www.scielo.cl>, S. 65-67.
- Ruschkowski, André (1998): *Elektronische Klänge und musikalische Entdeckungen*. Stuttgart.
- Salas, Filomena (1945): "Conciertos Educativos en Chile". In: *Revista Musical Chilena*, Nr. 3, S. 22-25.
- Salas Zúñiga, Fabio (2000): "Gritos y Susurros: Vocalistas y Casos del Rock Chileno". In: *Revista Musical Chilena*, Nr. 194, <www.scielo.cl>, S. 76-80.
- Sepúlveda, Luis (2001): "Die infame Geschichte der Infamie". In: *Le Monde Diplomatique*, 15.6.2001.
- Sepúlveda Lastreto, José (1998/99): "La Escena Hip Hop en Santiago". In: *Matices*, Nr. 20, S. 46-47.
- SGAE (*Sociedad General de Autores y Editores*) (Hrsg.) (2000): *Diccionario de Rock Latino*. Madrid.
- Smudits, Alfred (1998): "Musik und Globalisierung. Die phonographischen Industrien". In: *Österreichische Zeitschrift für Soziologie*, Heft 2, S. 23-52.
- Vega, Carlos (1947): "La Forma de la Cueca Chilena". In: *Revista Musical Chilena*, Nr. 20-21, S. 7-21.
- Vera Rivera, Santiago (1999): "Producción Fonográfica de Música de Concierto Chilena en la Década 1987-1997". In: *Revista Musical Chilena*, Nr. 191, <www.scielo.cl>, S. 16-45.
- Yúdice, Gorge (1999): "La Industria de la Música en la Integración América Latina – Estados Unidos". In: García Canclini, Néstor/Moneta, Carlos Juan (Hrsg.): *Las Industrias Culturales en la Integración Latinoamericana*. México D.F., S. 181-244.

### Auswahl-Diskographie<sup>31</sup>

- Congreso (1994): *25 Años*. EMI.
- (1981): *Viaje por la Cresta del Mundo*. EMI.
- Cuncumén (1995): *Cosechando en el Tiempo*. Alerce [Kassette].
- De Gracia, Tiro (1999): *Decisión*. EMI.
- Diverse (1989): *Novedades de Chile*. Tropical Music.
- (1995a): *Electromúsica de Arte*. SVR Producciones.
- (1995b): *Les Araucans du Chili*. Playasound.
- (1999): *Marinero en Tierra. Tributo a Pablo Neruda*. Warner.
- Díaz, Enrique (1992): *Tocando la Tierra*. JHM.
- (1997): *Sin Tiempo*. Acoustic Music.
- DJ Mendez (2001): *Latino for Life*. Universal.
- Echenique, Cecilia (2001): *Chilena*. Universal.
- Fernández, Pedro (2001): *Yo no Fui*. Universal.
- Fulano (1993): *El Infierno de los Payasos*. Alerce.
- Illapu (1998): *Morena Esperanza*. EMI.
- (1993): *En estos Días...* EMI.
- (1994): *Best of*. Warner.
- (1998): *Lejanía*. Xenophile.
- Los Jaivas (1981): *Alturas de Machu Picchu*. CBS.
- (1984) *Obras de Violeta Parra*. CBS.
- (1997): *El Reencuentro*. Sony.
- Hernán Jara (1999): *Flauta*. Escuela Moderna.
- Victor Jara (1990): *Complete*. Pläne (4-CD-Box mit 8 Original-LPs).
- La Ley (1991): *Doble Opuesto*. PolyGram.
- (2000): *Uno*. Warner.
- Lucybell (2000): *Amanece*. EMI.
- Mecánica Popular (1999): *Mecánica Popular*. Alerce.
- Miss Dinky (2001): *Melodías Venenosas*. Traum.
- Nicole (1994): *Esperando Nada*. BMG.
- Orquesta Moderna (2000): *Jovenes Músicos para Nuevos Compositores*. Escuela Moderna.
- Pánico (1995): *Pornostar*. EMI.
- Los Panteras Negras (1996): *Atacando Calles*. Alerce.
- Panzer (1998): *Rock & Roll Addiction*. Warner.
- Parra, Angel (2000): *Boleros*. Last Call.

<sup>31</sup> Die angegebenen *Label* müssen nicht identisch sein mit den für Deutschland zuständigen Labeln und Vertrieben.



- Parra, Roberto & Angel (1991): *Las Cuecas del Tio Roberto*. Alerce.
- Parra, Violeta (1998). *Las últimas Composiciones*. ANS.
- Perelman, Bárbara (2000): *Homenaje a Federico Guzmán*. Escuela Moderna.
- Los Prisioneros (1984): *La Voz de los 80*. Fusión.
- (1990): *Corazones*. EMI.
- Quilapayún (1990): *Santa María de Iquique*. Dom Disque.
- (1992): *Survario*. Dom Disque.
- Señor Coconut (2000): *El Baile Alemán*. Multicolor/EFA.
- Sol Mestizo (1996): *Markus Stockhausen Plays the Music of Enrique Díaz*. ACT.
- Los Tres (1995a): *La Espada y la Pared*. Sony.
- (1995b): *Unplugged*. Sony.
- Pedro Villagra y la Pedroband (2000): *Quiebracanto*. Escuela Moderna.